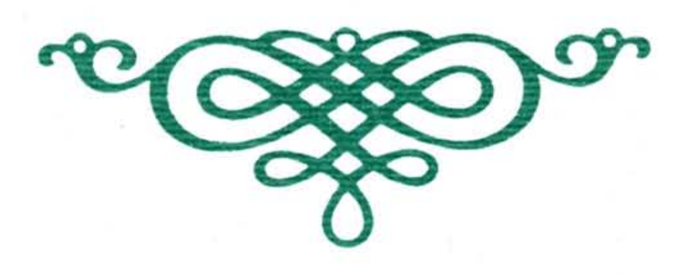

Cuadernos
Hispanoamericanos
551
Mayo 1996





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

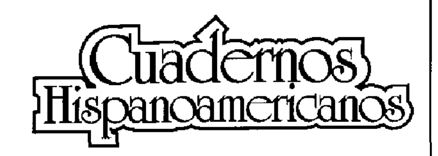
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polig. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-96-001-7



551

Invenciones y Ensayos

Lecturas


Cuadernos Hispanoamericanos



551

INVENCIONES Y ENSAYOS





Sarmiento, a vueltas con la barbarie

Unos decían: es un poeta, aunque sólo escribió en prosa (¡52 volúmenes!); otros decían: es un artista, aunque no cultivó ninguna de las bellas artes; otros: un pensador, aunque no se ciñó a ninguna escuela filosófica; otros: un político, aunque careció de astucia y partido. Fue concejal, ministro, gobernador, diplomático, senador, presidente; pero llegó a esos poderes llevando consigo la tempestad. Y aún hay en su carrera otros títulos: redactor de periódicos, general de nuestro ejército, autor de libros, maestro de escuela, doctor honoris causa, por lo que en son de burla lo llamaban: «el doctor de Michigan», aludiendo a la universidad norteamericana que lo graduó. Al fallecer, sus necrologías repitieron: «el viejo luchador», definiendo con ello su actitud agonística ante la vida. A pesar de los puestos que ocupara y de los instrumentos nuevos —la prensa y la escuela— de que se valió en su misión, podríamos más bien decir que fue un profeta, el profeta de la pampa. Hubo un resabio arábigo en su abolengo, y algo berberisco en aquel oasis entre las travesías, donde él se crió. Tantas especies diferentes mezcláronse en él, que resultó la liga de un hombre nuevo: personaje sin modelo anterior y sin posible repetición, porque no volverán a repetirse las circunstancias que lo formaron. (p. 19)

El autor de esta cita es Ricardo Rojas quien después de escribir las setecientas veinticuatro páginas de *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento* (1945) confesó en el prólogo «haber intuido la esencia recóndita del raro espíritu que fue Sarmiento» (Rojas: 1945 , p. VIII), hecho nada fácil porque, como él mismo comentó, nos enfrentamos a un magnífico actor que ha representado múltiples papeles bajo sucesivas máscaras, creemos que sus aparentes contradicciones y desconcertantes contrastes psicológicos disuelven o desintegran la totalidad de una figura cuya unidad, más que por lo real, sólo puede ser recobrada a través de lo simbólico o lo imaginario. Ricardo Rojas buscó la unidad emocional de Sarmiento y la encontró en el Valle del Zonda, por lo tanto su propuesta es la de un Sarmiento telúrico y racial, personaje dionisíaco «hecho a semejanza de su tierra natal y nutrido en ella; pero también, según su linaje, hombre quijotesco, enloquecido por los libros que lo lanzaron a buscar aventuras.)». (Rojas: 1945, p. XII).

El Sarmiento profético y visionario es un provinciano típico por su enraizamiento y residencia hasta la edad de treinta años, que no conoció Buenos Aires, sus grandes ríos ni la pampa hasta 1852; sin embargo, para entonces ya le había dedicado a ésta sus páginas más perdurables. Como escribió en 1861: «Del sentimiento íntimo de San Juan salió hace quince años esta frase, que dió la vuelta al mundo: *Civilización o barbarie*, el Alfa y el Omega de nuestras luchas». (XLV, p. 77) San Juan de la Frontera, como toda la región de Cuyo a la que pertenece, dependió de Chile durante dos siglos hasta que a finales del XVIII entró en la jurisdicción argentina al crearse el virreinato del Río de La Plata. Situado en el Valle del Zonda, al pie de los Andes, entre la llanura y la sierra, el paisaje nativo de Sarmiento se caracteriza por ser un espacio interior cuyo límites los configuran sus opuestos, un oasis agrícola rodeado de desiertos, una ciudad andina alejada de la portuaria Buenos Aires, una Argentina que se cuelga desde la cordillera sobre Chile.

Como ha señalado Noël Salomon, el conflicto de ideas desarrollado en el *Facundo*, hunde sus raíces en el terruño de las provincias, en sus problemas, en sus intereses. «La glorificación de la «ciudad» a la que se dedica el sanjuanino es más que todo la de la «ciudad del interior», concebida como lugar privilegiado de una capa social que antes de Rosas se estaba desarrollando y aspiraba a ascender: la «pre-burguesía» agrícola e industrial, de mentalidad productora y conquistadora.» (Noël Salomon: 1984, p. 73) De este modo, el interior desde cuyo «campo» irrumpió la Barbarie, se convierte en baluarte de la Civilización frente a la que es por antonomasia la «ciudad», ahora convertida en centro de Barbarie. Además la visión idílica que de los oasis provincianos (Mendoza, San Juan, Tucumán, Salta, etc.) nos brinda Sarmiento, forma parte del optimismo histórico de la tradición criolla, propio de una clase que intuye que el porvenir podría pertenecerle.

Fue Noé Jitrik en su *Muerte y resurección de Facundo* (1968) el primero en llamar la atención sobre «una imagen del interior» que se contrapone a la «imagen de Buenos Aires». A partir de aquí, el «programa paradojal que se inicia es el de una reivindicación de ese interior expoliado, desde una perspectiva cultural representada por la ciudad pero que la ciudad ha desvirtuado» (Noé Jitrik: 1977, p. XIX), conflicto que descansa sobre el pasado pero se proyecta al futuro. La relación se daría entre su conciencia de provinciano y la voluntad de elevarse hasta las regiones culturales más altas, «conflicto entre lo heredado, lo colonial, lo provinciano, y un proyecto, lo adquirible, un mundo de modelos cuya presencia modifica el punto de partida y le confiere, en el cruce, esa vibración única y dramática, irreprimible.» (p. XVII)



Nuestra lectura del *Facundo* intenta analizar brevemente esta poética del interior en su ambigua aceptación de los modelos europeos, teniendo en cuenta que su adquisición depende de un saber libresco, exhibido siempre con el gesto desafiante de un orgulloso autodidacta. Un joven Sarmiento le confesó a Juan Bautista Alberdi el origen anárquico de su asimilación lectora: «Cuando como yo, no ha podido un joven recibir una educación regular y sistemada, cuando se han bebido ciertas doctrinas a que uno se adhiere por creerlas incostentables, cuando se ha tenido desde muy temprano el penoso trabajo de discernir, de escoger por decirlo así, los principios que debían formar su educación, se adquiere una especie de independencia, de insubordinación que hace que no respetemos mucho lo que la preocupación y el tiempo han sancionado, y este libertinaje literario que en mí existe, me ha hecho abrazar con ardor las ideas que se apuntaron en algunos discursos del salón literario de esa capital.» (Cit. Ricardo Rojas: 1945, p. 114) El proceso seguido lo fue de «espejo reflector de las ideas ajenas» a la formación de un pensamiento propio, «traduciendo el espíritu europeo al espíritu americano, con los cambios que el diverso teatro requería» (III, p. 181). Para Silvia Molloy, Sarmiento «necesita inscribir su gesto autodefinidor en una tradición libresca que lo precede a la vez que divergir de ella»; la traducción se impone sobre la lectura como un desvío; de este modo la «lectura/traducción y la escritura/relato de sí a través del retrato/relato de otros, aseguran el gesto autobiográfico de Sarmiento. También le permiten anclar ese gesto en un contexto más amplio, volverlo gesto cultural.» (Molloy: 1988, pp. 414-417). Como ha dicho Roberto González Echevarría, no es un accidente que *Facundo* se centre en el tema de la autoridad y el poder.

La República Argentina es hoy la sección hispanoamericana que en sus manifestaciones exteriores ha llamado preferentemente la atención de las naciones europeas, que no pocas veces se han visto envueltas en sus extravíos, o atraídas, como por una vorágine, a acercarse al centro en que remolinean elementos tan contrarios. La Francia estuvo a punto de ceder a esta atracción; y no sin alejarse y mantenerse a la distancia. Sus más hábiles políticos no han alcanzado a comprender nada de lo que sus ojos han visto al echar una mirada precipitada sobre el poder americano que desafiaba a la gran nación. *(Facundo:* 1990, pp. 39-40)

Por esto es necesario detenernos en los detalles de la vida interior del pueblo argentino, para comprender su ideal, su personificación.

Sin estos antecedentes, nadie comprenderá a Facundo Quiroga, como nadie, a mi juicio, ha comprendido todavía al inmortal Bolívar, por la incompetencia de los biógrafos que han trazado el cuadro de su vida. En la *Enciclopedia Nueva* he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar, en que se hace a aquel caudillo americano toda la justicia que se merece por sus talentos, por su genio; pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del Imperio, un Napoleón menos colosal; pero no he visto al caudillo americano, al jefe de un levantamiento de masas; veo el remedo de la Europa y nada que me revele la América.

Colombia tiene llanos, vida pastoril, vida bárbara americana pura, y de ahí partió el gran Bolívar; de aquel barro hizo su glorioso edificio.» *(Facundo:* 1990, pp. 48-49)

Fue Jorge Luis Borges uno de los primeros escritores argentinos en plantear la cuestión retórica de «El escritor argentino y la tradición» (Borges: 1989, p. 267), su escepticismo ante el carácter problemático de una tradición que él entendía como *apariencia, simulacro, pseudoproblema.* Como explica Ricardo Piglia, la «tesis central del ensayo de Borges es que las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas, «tienen la posibilidad de un manejo propio, «irreverente, de las grandes tradiciones.(...) Una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación de robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina. Y cuando digo tradición, quiero decir la gran tradición: la historia de los estilos» (Piglia: 1989, p. 51).

Hemos comenzado nuestra lectura del *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, con la elección de dos fragmentos que ilustran de forma emblemática la apropiación y crítica del saber del otro, el rechazo ante la falta de comprensión hacia lo americano mostrada por Europa, esa «mirada precipitada» o incompetente que proyectando su propia imagen en otros pueblos y naciones no advierte la auténtica vida interior que albergan: remedo de una Europa que se imita a sí misma en América. Para Julio Ramos «la lectura (generalizada) de Sarmiento como un intelectual estrictamente importador del «capital simbólico» europeo, no hace justicia a su complejidad, a sus contradicciones, sobre todo, en el *Facundo.* La crítica sarmientina al saber europeo es marcada, aunque a veces coexista con la ideología mimética más radical.» (Ramos: 1989, pp. 24-25). Sin embargo, el planteamiento de Sarmiento reproduce un proceso de simulación mayor; como simulacro, su ficción recrea la admiración de un modelo que después resulta ser insuficiente y que al final provoca la sustitución de la lectura por el lector, la del modelo escrito por la escritura que los incluye y comenta, la del autor por un yo altivo y rebelde.

La clave de este descomunal proceso autobiográfico se encuentra ya en la cuidada monografía de Ezequiel Martínez Estrada, donde la orfandad del destierro se muestra como causa última de la autoproyección de Sarmiento como ideal. «De las ausencias nace en Sarmiento esa magnificación de sus problemas personales hasta adquirir las dimensiones de los problemas nacionales; y esa reducción a términos de problemas personales de lo



que correspondía al orden de toda la nación y de todo el pueblo.» (Martínez Estrada: 1969, p. 20) La conversión de su persona en el representante legal y literal de las cosas, produce un saber apasionado y vital, un manejo de materiales de erudición condicionado por los definitivos documentos de su propia conciencia. Como recuerda Ana María Barrenechea, todos los críticos de Sarmiento están de acuerdo en destacar que no fue un creador puro, sino un autor de combate que siempre tomó la pluma para la defensa de una idea: «Soldado, con la pluma o la espada, combato para poder escribir, que escribir es pensar; escribo como medio y arma de combate, que combatir es realizar el pensamiento.» (XIV, p. 68) Pero junto al hombre de acción, existe también un artista excepcional, alguien que «vivió la originalidad de su intento —explicación de un fenómeno americano por circunstancias americanas— y quiso destacarlo con el orgullo del escritor consciente de su propio valer como una exaltación y defensa de su labor.» (Barrenechea: 1956, pp. 284-285) Sarmiento conseguía dotar de existencia literaria a un hombre desaparecido; conjurando su cadáver, le insuflará el espíritu vivificador para luchar contra él, «traducir su obra de creador por el verbo en un milagro de carne y hueso que nos llene de estupor: '¡Sombra terrible de Facundo voy a evocarte...!'» (Barrenechea: 1956, p. 294)

Para Ezequiel Martínez Estrada, *Facundo* es fundamentalmente un libro de destierro que no puede entenderse sin tener en cuenta el entorno que rodea su escritura, la premura y el apremio de una obra impulsada primero y modificada después según las circunstancias políticas. Sabemos que su aparición fragmentaria en forma de folletín en el periódico *El Progreso* de Chile (mayo-junio 1845) estuvo condicionada por la llegada de un ministro pleniponteciario de Juan Manuel Rosas[1]; la inclusión de las cincuenta correcciones realizadas al texto por Valentín Alsina en la segunda edición de 1851, provoca una serie de omisiones debidas a la búsqueda de unión entre los contrarios a Rosas en la figura de Urquiza, olvidando los resentimientos entre unitarios y federales; del mismo modo la tercera edición (1868) se publica cuando Sarmiento es candidato a la presidencia y la cuarta (1874) coincide con el final de su presidencia y el deseo de asimilarla a la conclusión de su libro.

En la «Advertencia» incluida en la edición de julio de 1845 (la primera como libro) Sarmiento comenta las rectificaciones recibidas y se excusa de las inexactitudes cometidas. Su disculpa atiende tanto a la heterogeneidad de las fuentes utilizadas (testigos oculares, «manuscritos formados a la ligera» y recuerdos propios) como a un trabajo «hecho de prisa» lejos del teatro de los acontecimientos, y sobre un asunto de que no se había escrito nada hasta el presente» (p. 33). La rapidez por razones de actualidad, el

[1] *El 1º de mayo de 1845 Sarmiento publica un «Anuncio de la 'Vida de Quiroga'», en el número 768 de* El Progreso *de Chile, donde se explica que «Un interés del momento premioso y urgente, me hace trazar rápidamente un cuadro que había creído poder presentar algún día, tan acabado como me fuese posible. He creído necesario hacinar sobre el papel mis ideas tales como se presentan, sacrificando toda pretensión literaria a la necesidad de atajar un mal que puede ser transcendental para nosotros.» La precipitación del escrito se debe a la llegada del doctor Baldomero García, enviado desde Buenos Aires con un pedido de extradición para nuestro escritor.*
El viernes 2 de mayo (nº 769) apareció en la sección Folletín el título de «Facundo» y más abajo «Introducción, I», el 3 de mayo (nº 770) con el mismo título y subtítulo viene la continuación del prólogo iniciado la víspera; al verso de la primera hoja se inicia el «Facundo, Parte primera, Aspecto físico de la República arjentina», el 5 de mayo (nº 771) «Facundo, Parte primera, aspecto físico de la República argentina i carácter, ábitos e ideas que enjendra». Fueron un total de 25 entregas que terminaron el 25 de junio (nº 813) en la sección del Suplemento. En julio aparece la primera edición en libro con el título de Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. I aspecto físico, costumbres i ábi-

destierro y la ausencia de autoridades, formarán desde entonces una compacta red de la que depende tanto la estructura como el estilo del *Facundo,* la ordenación de un mundo y la manera de decirlo.

La lucha de los románticos por la libertad, lo fue también contra cualquier tipo de tradición, de autoridad, de norma; frente al uniformismo clásico su comportamiento subjetivo y egocéntrico permitió el culto de las particularidades y la reivindicación de la originalidad. Según Noé Jitrik, el dilema central entre la civilización europea y la barbarie indígena (inteligencia versus materia) encarna una oposición cuyo valor constructivo rige la anatomía textual de *Facundo.* Frente a los modelos conocidos por Sarmiento, indispensables para «referir», se evocará la sombra terrible del personaje. La revelación del «secreto» desconocido problematiza lo formulado: «¡Sombra terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo.» (pp. 37-38)

Además, la distorsión de los modelos está provocada por la urgencia y el desorden; el rasgo temperamental trastoca la imponencia del modelo y a veces lo hace entrar en contradicción consigo mismo. (Noé Jitrik: 1977, pp. XXXIII-XLII).

Sarmiento colocará, por tanto, como apóstrofe fundamental de sus modelos, la evocación del secreto, un saber misterioso y oscuro que impide toda sistematización; se mantiene de este modo la conciencia de la contradicción y el rechazo de lo real a dejarse aferrar. Antes que estudioso y voraz lector, Sarmiento se presenta como un médium de lo interno. Utilizando el punto de vista romántico del arte como revelación y expresión de lo indecible, podrá jugar con una pluralidad de sentidos. Sobre esta inagotabilidad hermenéutica de su obra se levanta la personificación del imperativo categórico: lo interior. Como dirá en el prólogo a sus *Viajes* (1849): «He escrito, pues, lo que he escrito porque no sabría cómo clasificarlo de otro modo, obedeciendo a instintos y a impulsos que vienen de adentro, y que a veces la razón misma no es parte a refrenar» (V, p. 9)

El dilema de los modelos aparece por primera vez en la «Introducción», donde junto al alegato contra el silencio y la indiferencia de los historiadores y políticos franceses respecto de la historia contemporánea argentina (concretizada en François Guizot[2]), se invoca la figura del historiador científico a lo Tocqueville. Después, en el capítulo II sobre la «Originalidad y caracteres argentinos», se produce el rechazo del modelo exclusivo de Tocqueville para la comprensión americana, y su sustitución por el *romancista* Fenimore Cooper. Esta gradación tiene que ver, como apunta sagazmente Elizabeth Garrels (1993, p. 270), con la paradoja esencial del liberalismo

tos de la República Argentina. *Este texto tiene dos capítulos más («Gobierno unitario» y «Presente y porvenir») y una «Advertencia».*
Existe una importante bibliografía sobre problemas textuales: Elizabeth Garrels «El Facundo *como folletín» (1988); Guillermo Ara «Las ediciones del* Facundo» *(1958); Noël Salomon «A propósito de los elementos costumbristas en el* Facundo» *(1984); Ana María Barrenechea «La configuración del* Facundo», *(1978) y «Notas al estilo de Sarmiento» (1956); William Katra* «El Facundo: *contexto histórico y estética derivada» (1981); y Alberto Palcos (1962).*

[2] *«A pesar de la presión de Thiers y otros opositores, François Guizot, autor de* Historia de la civilización de Europa y Revolución de Inglaterra, *entre otras obras, por entonces primer ministro de Francia, mantiene una actitud moderada frente a los sucesos del Río de la Plata, negándose a intervenir si Rosas respeta los términos del tratado celebrado en 1840 (Mackau-Arana). En 1843, Pichon, el cónsul francés de Montevideo, se opone a que los franceses residentes en esta ciudad constituyan una «legión francesa» de apoyo a Rivera, y Guizot ordena que la misma se disuelva. Sarmiento deja en* Viajes *el testimonio de su entrevista con Guizot en 1847.» (Cfdo. Noé Jitrik: 1977, p. 11)*
Sarmiento critica en Guizot al historiador que falla en política, al experto del



historiográfico hispanoamericano que, según Beatriz González Stephan, «por un lado, internaliza —o adapta para sí— la concepción hegeliana de la historia y, por otro, es a partir de ella que perfila con un voluntarismo americanista la historia nacional del proceso literario.» (González Stephan: 1987, p. 199) Con respecto al primer modelo, los equivocados criterios de política exterior de Guizot neutralizan de alguna forma su discurso histórico; la *res publica* debilita la autoridad de su escritura.

> A la América del Sud en general, y a la República Argentina sobre todo, ha hecho falta un Tocqueville, que premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo y aún no explorado ni descrito por la ciencia, y revélase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad, este nuevo modo de ser que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos. (p. 40)

Alexis de Tocqueville se encuentra, para Sarmiento, en un espacio intermedio y de transición entre el discurso histórico europeizante y la creación de una tradición literaria propia. Además, según explica más adelante, «Tocqueville nos revela por la primera vez el secreto de Norte-América» (p.176), realizándose de este modo el progresivo conocimiento de la barbarie pastora. Su identificación con el viajero científico, le permite utilizar una copiosa literatura de viajes que, al amparo textual europeo, permite la originalidad y singularidad americanas. Noël Salomon opina certeramente que nunca «se insistirá lo suficiente sobre el papel de la 'mediación cultural' en la toma de conciencia americanista del paisaje entre los jóvenes argentinos del 37. Estos vieron (inventando a veces) a su propia naturaleza americana a través de lecturas de viajes y de románticos europeos, así como de litografías, acuarelas o estampas del viejo continente.» (Salomon: 1984, p. 77) Roberto González Echevarría ha estudiado magistralmente «el modo en que la literatura científica de viajes determina el *Facundo* como texto y crea de esta relación una nueva forma de narrar en América, que perdurará aún en vestigios hasta el presente, pero que estará vigente como fábula maestra hasta los años veinte de nuestro siglo» (González Echevarría: 1988, pp. 397-398). Sarmiento se descubrirá a sí mismo y explorará la cultura argentina al alejarse y verla a distancia, mediatizado por los textos (como los viajeros por los discursos científicos). Su descubrimiento es profundamente literario. «Para que Facundo sea inteligible tiene que pasar por las categorías y clasificaciones de la ciencia moderna, pero para ser original (del origen contradictorio visto) tiene que escaparse de ellas. Para ser inteligible a los lectores europeos o a aquellos inmersos en la cultura europea, Sarmiento tiene que escribir un libro conforme al discurso de ellos, pero para ser él mismo y, por lo tanto, intere-

espíritu moderno francés indiferente e impasible ante una realidad que no es la suya. «M. Guizot ha dicho desde la tribuna francesa: 'Hay en América dos partidos; el partido europeo y el partido americano: éste es el más fuerte': y cuando le avisan que los franceses han tomado las armas en Montevideo, y han asociado su porvenir, su vida y su bienestar al triunfo del partido europeo civilizado, se contenta con añadir: 'Los franceses son muy entrometidos y comprometen a su nación con los demás gobiernos'. ¡Bendito sea Dios! M. Guizot, el historiador de la Civilización *europea (...) M. Guizot, ministro del rey de Francia, da por toda solución a esta manifestación de simpatías profundas entre los franceses y los enemigos de Rosas: '¡Son muy entrometidos los franceses!'» (Sarmiento: 1990, p. 43).*

sante para la mirada de ellos, tiene que ser original.» (Ibid. 389) La mirada textual argentina de Sarmiento incluye, entre otros, el conocimiento de la pampa de Sir Francis Bond Head en *Rough Notes Taken During Some Journeys Across the Pampas and Among the Andes* (1826) citado en francés, y de la naturaleza tucumana en *Journey from Buenos Aires through the Provinces of Cordoba, Tucumán, and Salta to Potosi* (1827) del capitán inglés Joseph Andrews.

Desechado el político-historiador y transformado metafóricamente el historiador en viajero, Sarmiento alaba finalmente la pluma del romancista Fenimore Cooper a partir de la defensa de un «costado poético» en las condicciones de la vida pastoril y el difícil triunfo de la civilización europea.

> Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres. (pp. 75-76)

El proceso que Sarmiento ha seguido con sus modelos hasta aquí, permite reconstruir la creación de un movimiento que incorpora alternativas versiones del mundo americano: el rechazo de Guizot impidiendo desde la tribuna francesa la alianza entre los franceses y los enemigos de Rosas; la petición profética de un Tocqueville que disfrazado de viajero científico «viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política», mientras tanto la ausencia de «observadores competentes» impide un estudio que «nosotros no estamos aún en estado de hacer por nuestra falta de instrucción filosófica e histórica» (p. 41); y por último la defensa del único romancista norteamericano «que haya logrado hacerse un nombre europeo, y eso porque transportó la escena de sus descripciones fuera del círculo ocupado por los plantadores, al límite entre la vida bárbara y la civilizada, al teatro de la guerra en que las razas indígenas y la raza sajona están combatiendo por la posesión del terreno.» (p. 76)

Como ha señalado Tulio Halperin Donghi, en toda la historiografía romántica advertimos una misma concepción de la realidad como lucha sin descanso entre vastas unidades de sentido; los dos mundos enemigos que nos propone *Facundo* forman parte de una cadena donde la lucha de razas, de clases (entre la burguesía y la nobleza) o la de la Libertad contra el Despotismo, deben concluir en la extinción total de uno de los rivales. Sin embargo, esta solución «no la aceptó Sarmiento en su literalidad. Por eso, cuando se trataba de proponer soluciones, todo un aspecto de la imagen



romántica de la realidad histórica debía ser dejado de lado; y la tercera parte de *Facundo,* en que se traza el programa de un gobierno que podría sustituir con ventaja al de Rosas, se sitúa en un plano distinto de las dos primeras. Su tono es menos épicamente grandioso, más apacible y mesurado (...). Pero no hay ahora solamente una mayor mesura expresiva; hay unas reticencias y unas cautelas antes ausentes. Sarmiento no habla ya, para sí mismo y para lectores que quieren simplemente entender, de su patria perdida: habla para sus compatriotas, para los combatientes de la civilización, pero también para los 'hicsos del desierto', para los caudillos y sus seguidores ya fatigados de guerra y miseria. Habla para ellos, y les propone una tarea común, en la cual participarán esos hombres virtuosos que de pronto Sarmiento ha descubierto entre los adversarios. La tercera parte de *Facundo* no es ya entonces una obra de historia *more romantico,* según la tan aguda caracterización de Américo Castro; es a la vez programa e instrumento de propaganda del reformador político.» («Prólogo», Sarmiento: 1958, pp. XIX-XX)

Sarmiento no ha querido expulsar de su proyecto futuro a los genuinos habitantes de la barbarie, quizá porque una de las características más importantes de la expresión literaria del liberalismo romántico hispanoamericano sea «no tanto la lucha entre un pasado degradado y una futura redención nacional, sino precisamente la posible degradación que lleva consigo el mismo proyecto difusionista-liberal, visto como 'necesidad férrea' (por los apologistas de la oligarquía como los letrados positivistas) o como desastre nacional y cultural (en, por ejemplo, *Martín Fierro,* y el género gauchesco en Argentina se produce una inversión valorativa del héroe demócrata-burgués en favor de un héroe popular» (Beverley: 1987, p. 104)

La emblemática lucha romántica, transformada por Sarmiento en el capítulo XV en un «Presente y porvenir», lo fue entre un pasado y un presente como muestran la novela de Cooper y el joven poeta Echeverría[3] que «ha logrado llamar la atención del mundo literario español con su poema titulado *La Cautiva»* (p. 76). En ambos encontramos la misma defensa: un estar fuera del círculo europeo o español (estar fuera, salirse, ser admirado, ser orignal) y un trasladar sus miradas a las grandiosas escenas naturales, la pradera o la pampa, una inmensidad sin límites cuya terrible belleza traducen versos y dramas.

> Existe pues un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra.
>
> La poesía, para despertarse (porque la poesía es como el sentimiento religioso, una facultad del espíritu humano), necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible, de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible; porque

[3] Esteban Echeverría era para Sarmiento el prototipo de poeta romántico por excelencia; sin embargo, como señala William Katra, nuestro autor realiza la distinción «entre una poesía más bien racional y conceptual y otra —como la romántica— que era la expresión desbordada de los sentimientos y la imaginación. De acuedo con ciertos pensadores utilitarios de la época (un buen ejemplo es Macaulay), Sarmiento habría creído que este tipo de poesía pertenecía a un estado inferior en el desarrollo de la sociedad.» (1988: p. 540). Posiblemente la condena del estado de barbarie que afligía al país pudiera incluir la poesía romántica que tan bien la captaba. Sobre el poeta de La cautiva *dirá Sarmiento «(...) es el poeta de la desesperación, del grito de la inteligencia pisoteada por los caballos de la pampa, el gemido del que a pie y solo, se encuentra rodeado de ganados alzados que rugen y cavan la tierra en torno suyo, enseñándole sus aguzados cuerpos. ¡Pobre Echeverría!» (Idem, p. 541).*

sólo donde acaba lo palpable y vulgar, empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal. Ahora, yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde, y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto. (p. 78)

La conquista espiritual del interior no pudo llegar más allá; aunque Sarmiento defiende estéticamente la pampa lo hace con miedo, le aterra esta visión por lo que tiene de incierta e indefinida; el recinto sagrado de la escritura difícilmente podrá absorber tanta extensión, el vértigo fascinante de una mirada que será centro de la poética modernista. Dichosos los pueblos que no olvidan.

Gema Areta Marigó

Bibliografía

ARA, GUILLERMO (1958): «Las ediciones del *Facundo*», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XXIII, nº 46, pp. 375-376.

BARRENECHEA, ANA MARÍA (1956): «Notas al estilo de Sarmiento», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XXI, nº 41-42, pp. 275-294.

— (1978): «Función estética y significación histórica en las campañas pastoras en el *Facundo*» y «La configuración del *Facundo*», *Textos Hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila, pp. 61-85 y 35-60 respectivamente.

BEVERLEY, JOHN (1987): «Novela y política en América Latina», *Del Lazarillo al sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies, pp. 99-122.

BORGES, JORGE LUIS (1989): «El escritor argentino y la tradición», *Obras completas*, vol. 1, Barcelona, Emecé, pp. 267-274.

GARRELS, ELIZABETH (1988): «El *Facundo* como folletín», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 143, pp. 419-447.

— (1993): «Traducir a América: Sarmiento y el proyecto de una literatura nacional», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, nº 38, pp. 269-278.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, RICARDO (1988): «Redescubrimiento del mundo perdido: el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 143, pp. 384-406.

GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ (1987): *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Cuba, Casa de las Américas.



HALPERÍN DONGHI, TULIO (1958): «Prólogo» a Domingo Faustino Sarmiento *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud-América*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. VII-LVI.

JITRIK, NOÉ (1968): *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

— (1977): «Prólogo» a Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Ayacucho, pp. IX-LIX.

KATRA, WILLIAM H. (1981): «El *Facundo:* contexto histórico y estética derivada», *Cuadernos Americanos*, México, 236, nº 3, pp. 151-176.

— (1988): «Sarmiento frente a la generación del 37», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 143, pp. 425-549.

MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL (1969): *Sarmiento*, Buenos Aires, Sudamericana.

MOLLOY, SILVIA (1988): «Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de provincia*», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 143, pp. 407-418.

PALCOS, ALBERTO (1962): «Prólogo» a *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, pp. IX-XXII. (1ª ed. 1938).

PIGLIA, RICARDO (1989): «¿Existe la novela argentina?», *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, pp. 49-57.

RAMOS, JULIO (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.

ROJAS, RICARDO (1945): *El profeta de la Pampa. Vida de Sarmiento*, Buenos Aires, Losada.

SALOMON, NOËL (1968): *Realidad, Ideología y Literatura en el «Facundo» de Sarmiento*, Amsterdam, Rodopi (Biblioteca Hispanoamericana y Española de Amsterdam).

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO (1948-1952): *Obras completas*, Buenos Aires, Luz del Día, 52 vols. Se cita el volumen y la página.

— (1990): *Facundo*, Ed. Roberto Yahni, Madrid, Cátedra. (1ª ed. 1845).

VIDAL, HERNÁN (1976): *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976.

«Con sobrias palabras, con extraordinaria sencillez expresan y combinan giros y metáforas como el más acabado bardo»



Juicio en la Audiencia de Cuzco. **Foto de Martín Chambi**



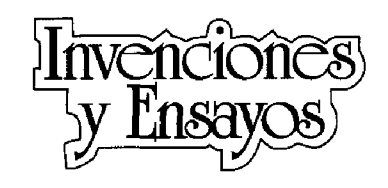
Arguedas y Salazar Bondy

La poesía quechua, el «espíritu» andino y la construcción de un personaje artista

Antes de la publicación de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966) (volumen que recoge, traducidas al castellano por José María Arguedas, transcripciones de relatos orales quechuas acerca de los orígenes del cosmos y la humanidad, ofrecidos por informantes nativos a autoridades coloniales durante las visitas de los extirpadores de idolatrías a los Andes centrales del Perú a finales del siglo XVI), y de su impacto en el campo de los estudios andinos —dados los altos niveles de información lingüística, histórica y mitológica que contenía—, las fuentes de literatura precolombina provenían de las crónicas poshispánicas, eran sobre todo quechuas y habían sido transcritas por el Inca Garcilaso de la Vega, Joan Santa Cruz Pachacuti, Cristóbal de Molina (el Cusqueño) y Felipe Guamán Poma de Ayala[1]. En la década de los sesenta se produce la súbita expansión de este corpus documental, especialmente a partir de 1966. Con el mayor número de documentos coloniales[2]

[1] *Se trata de los* Comentarios reales de los Incas *[1609] del Inca Garcilaso de la Vega (1943), la* Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú *[1613] de Joan Santa Cruz Pachacuti (1627), la* Relación de las fábulas y ritos de los Incas *de Cristóbal de Molina (1643) y la* Nueva coronica y buen gobierno *[1613] de Felipe Guamán Poma de Ayala (1936).*

[2] *María Rostoworowski publicó en 1960* Pesos y medidas del Perú Prehispánico, *en 1961* Curacas y sucesiones, *y en 1962 «Nuevos datos sobre tenencias de tierras reales en el Incario» en la* Revista del Museo nacional. *En esta misma revista apareció en 1963 el artículo «La Guaranga y la reducción de Huancayo» de Waldemar Espinoza Soriano. La Casa de la Cultura publicó en 1964 la* Visita hecha a la provincia de Chucuito... *[1567] de Garci Diez de San Miguel, acompañada del texto «Una apreciación etnológica de la Visita» de John Murra. El Instituto de Estudios Peruanos publicó en 1966, como se mencionó anteriormente, la traducción de Arguedas de* Dioses y hombres de Huarochirí *[1598?] sobre el texto recopilado por Francisco de Ávila. La Universidad Nacional Herminio Valdizán publicó en 1967 la* Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562 *de Iñigo Ortiz de Zúñiga, que incluye el texto de John Murra «La visita de los Chupachis como fuente etnológica». La* Revista Histórica *publicó también en 1967 el artículo de Waldemar Espinoza Soriano «Los señoríos étnicos de Chachapoyas y la alianza hispano-chacha». La colección de la Biblioteca de Autores Españoles (que ya había editado en 1956 la* Historia del nuevo mundo *[1653] de Fray Bernabé Cobo) publicó en 1968 la* Extirpación de la idolatría del Perú *[1621] de Fray Pablo José Arriaga, la* Suma y narración de los Incas *[1551] de Juan de Betanzos, y la* Relación de muchas cosas acecidas en el Perú *[1552?] de Cristóbal de Molina el Almagrista (1968). Esta bibliografía ha sido tomada de Rostoworowski (1988).*



también aumentan las transcripciones de literatura contemporánea en lenguas aborígenes y sus traducciones al castellano.

El interés que se había despertado durante el indigenismo de los años veinte se incrementa y especializa durante la siguiente década. En su antología de 1938 *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo,* Arguedas escribe: «Ya en Lima encontré un grupo de escritores y artistas que se preocupaban del indio: unos estudiando el aspecto político y económico; otros sólo del indio como creador de arte....». (Reproducido en Arguedas 1986, 18.) Luego de los conocidos trabajos de Manuel Suárez Miraval, Adolfo Vienrich, Jorge Lira y Jesús Lara, publicados durante los cuarentas y cincuentas, el análisis y la difusión de la poesía quechua son llevados a cabo por «estudiosos», críticos, traductores, editores e impresores cercanos tanto a José María Arguedas (1911-1969) como a Emilio Adolfo Westphalen (1911). La «Peña Pancho Fierro» es uno de los espacios privilegiados de reunión y de representación cultural y punto de encuentro entre Occidente y el Perú. Lo testimonia tanto la puertorriqueña Concha Meléndez, en su volumen *Entrada en el Perú* (1941)[3], como el antropólogo francés Paul Rivet en su prólogo al libro *Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español* (1957)[4] de Sergio Quijada Jara. Entre los más jóvenes asistentes a la Peña e interesados en la poesía andina, se encuentran Javier Sologuren (1921) y Sebastián Salazar Bondy (1924-1965). Sologuren publica en Lima, e imprime personalmente, un breve cuaderno en edición bilingüe y traducción de Arguedas: *Canción quechua anónima: Ijmacha [La viuda]* (1959), bajo el sello de La Rama Florida. Salazar Bondy publica en 1964 un volumen más amplio, la selección *Poesía quechua,* bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México, libro que se reedita en Buenos Aires, póstumamente, en 1968.

[3] *Concha Meléndez es también autora de* La novela indianista en Hispanoamérica *(1934). En el libro de 1941, escribe:*
«Con los Núñez hice mi primera visita a la peña literaria Pancho Fierro, sitio de reunión de las gentes de letras y arte en Lima... En aquella primera visita me presentaron también a Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Peña Barrenechea y José Hernández, todos poetas jóvenes de calidad.... Volví dos veces más a «Pancho Fierro», una de ellas con Alberto Tauro... Tauro me presentó esa noche a José María Arguedas, el cuentista de Aqua... Mi última visita fue con Westphalen y César Moro...» (Citado en Escobar 1989, 37-38).

[4] *En dicho prólogo escribe Rivet:*
«[¿]Y cómo olvidaría al dinámico José María Arguedas, nacido en Andahuaylas, ahora radicado en Lima, que colabora poderosamente a la obra de sus paisanos andinos? [¿] Y cómo no evocaría una noche que pasé en Lima, en compañía de estos nostálgicos de la Sierra, en la Peña de Pancho Fierro, Plazuela de San Agustín? Allí existe un modesto salón donde se exhiben objetos folklóricos de los indios de la altiplanicie. En 1951, mis amigos del Cuzco y de otras provincias del interior, me convidaron en este cuadro, a una reunión en la cual me obsequiaron el concierto más extraordinario y conmovedor de canciones Kicua. Entre los cantores más entusiastas, si bien recuerdo, estaban Efraín Morote y José María Arguedas, su guitarra y sus cantos evocaban, en este rincón de paz y de calma, en medio de la gran ciudad moderna ya europeizada, toda la poesía, toda la nostalgia de este mundo todavía intacto que perdura en la tierra peruana».



Salazar Bondy abre su volumen de *Poesía quechua* con una introducción cuyos primeros párrafos de presentación histórico-geográfica de la lengua y el pueblo quechuas parecen tener en cuenta un público extranjero (no sólo mesoamericano) e instruido (estudiantil y académico)[5]. El centro de atención lo ocupan luego la producción poética y sus particularidades expresivas[6]. La edición argentina de este mismo volumen, sin cambio alguno en el texto, es índice de que el libro está, sobre todo, dirigido a *lectores de literatura,* un público familiarizado con los géneros en general y con las convenciones de la poesía en particular. Al dejar expresamente de lado los aspectos musicales y antropológicos, Salazar Bondy separa su trabajo de aquél realizado por los «folkloristas y lingüistas» (Rivet 11) que ya vienen escribiendo acerca de los cantos andinos y subrayando sus cualidades poéticas sin llegar a presentarlos específicamente como textos que responden a un género literario con parámetros occidentales. Los folkloristas encuentran que circunstancias de producción distancian la lírica andina de la «literatura» de *autores;* como se deja ver en estas líneas que escribe Jorge Lira en su nota introductoria a *Canto de amor* (1956): «Y el mérito remarcable del poeta indio es que toda esta literatura la hace no por el alarde ni el afán superfluo de inmortalizarse. No cabe en él esta preocupación. Su meta es la conquista de un amor que muere en la tumba.» (11). El uso que muchos «estudiosos» hacen, sin embargo, de los términos *poesía y poeta,* en relación a las composiciones andinas tanto individuales como colectivas, tiene el ánimo de contrarrestar la jerarquía verbal de lo literario y responder a la imposición de un orden del conocimiento donde la escritura ocupa un lugar predominante y la oralidad de los *cantos* un lugar inferior. Lira, por ejemplo, hace hincapié en el alto nivel artístico e intelectual de los productores anónimos:

> Creo estaría demás ponderar las peculiaridades de las piezas poéticas de estos cantos. En cada una es patente el gran poder creador de los vates excepcionales y espontáneos que, sin esfuerzo, llegan a decir colmados de la más plena belleza del habla sublimes concepciones. Con sobrias palabras, con extraordinaria sencillez expresan y combinan giros y metáforas como el más acabado bardo.

Algo semejante hace Arguedas dieciocho años antes, en *Canto kechwa:*

> ¿Por qué esa vergüenza? El wayno es arte, como música y como poesía. Sólo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza. (1986, 24)

Entre los libros dedicados a la lírica andina que se publican en este siglo, sólo tres volúmenes, hasta 1964, han utilizado el término «poesía» en sus títulos: *La poesía quechua* y *Poesía popular quechua* (ambos de

[5] *Se presenta el mundo quechuahablante como un espacio antiguo. Se compara su momento de mayores población y extensión geográfica (bajo el estado incaico inmediatamente anterior a la llegada de las tropas hispanas), y su situación contemporánea (como lengua oral nativa predominante en la región andina formada por Bolivia, Perú y Ecuador, y hablada por grupos étnicos distintos: indios y mestizos—o cholos).*

[6] *Al marco histórico-geográfico le sigue una explicación de los criterios asumidos para la clasificación genérica de los textos. Salazar Bondy los separa bajo dos rubros: «Poesía incaica»—subdividida en 'Himnos y oraciones', 'Poesía amorosa y pastoril' y 'Poesía dramática' y «Poesía folklórica». La mayor parte de los poemas de este último rubro son tomados de las crónicas coloniales, el resto de transcripciones hechas por «los iniciadores de los estudios folklóricos en el Perú». Se asume en estos textos evidencias de relativa antigüedad. Entre sus fuentes para lo que ordena como «Poesía incaica» figuran los cronistas Inca Garcilaso de la Vega, y también Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma. El volumen se cierra con una bibliografía general (90-91) y un* vocabulario *de términos quechuas.*

1947) de Jesús Lara y *La poesía en el Perú* (1959) de Manuel Suárez-Miraval. Al usar esta palabra en su título, la edición de Salazar Bondy retoma no sólo la voluntad de subvertir la jerarquía de lo escrito, llamando poesía a todos esos textos orales, sino también la de nivelar culturas y lenguas[7], asumiendo que tanto la producción en español como en quechua poseen particularidades y complejidades genéricas. Salazar Bondy utiliza el término poesía de un modo vasto, en el sentido incluyente que se le da a la «lírica», con el fin de equiparar como ramas de un tronco tanto cantos como textos escritos[8]. Su intención niveladora parece más bien un intento de traducción cultural que interpreta como formas culturales equivalentes dos prácticas «líricas» de origen diverso. A todo lo mencionado se debe agregar la circunstancia hispanoamericana determinada por el contexto mexicano donde se publica el libro. El volumen de *Poesía quechua* de 1964 se imprime poco después de que la misma UNAM publicara (aunque en una colección diferente) la tercera edición (1962) de *La poesía indígena* (1940) en lengua náhuatl, en selección y traducción de Angel María Garibay.

Tanto Salazar Bondy como Garibay le dedican páginas a la lengua y al «mundo» nativo americanos, a las características de sus composiciones poéticas y al problema de cómo enfrentar y entender su autoría y/o representación colectiva. Ninguno de los dos recopiladores cuestiona el estar tratando con «poesía» y si bien Garibay no encuentra el término «literatura» muy apropiado para una tradición que no le debe su supervivencia a las

[7] *Para la selección de poesía* folklórica *se prescinde expresamente de poetas quechuas contemporáneos por considerar que éstos producen con propósitos explícitamente literarios; todos los textos se suponen colectivos y compuestos con fines comunales. La denominación* folklórica *se adopta para incluir composiciones que si bien se cantan de manera coetánea a la edición del libro, se presume de ellas una significativa antigüedad por carecer de elementos culturales precisos venidos con la invasión española. Entre las autoridades citadas por Salazar Bondy en esta introducción figura Arguedas, de quien se incluye, en una nota a pie de página, un fragmento de «Sobre la poesía quechua», el prólogo escrito para la edición de* Ollantay, cantos y narraciones quechuas *(1957); un buen número de sus traducciones poéticas son también incluidas en la selección. El resto de la bibliografía de este volumen, de donde también toma para la «Poesía folklórica», incluye:* La poesía en el Perú *(1959) de Manuel Suárez-Miraval,* Azucenas quechuas («Unos Parias») *(1959) de Adolfo Vienrich, el* Cantoral *de Cosme Ticona,* Literatura inca *(1938) de Jorge Basadre,* La musique des incas et ses survivances *(1925) de R. y M. d'Harcourt,* La literatura en el Perú de los incas *(1940) de Napoleón Burga, la* Gramática quechua *de José Dionisio Anchorena, las* Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español *(1957) de Sergio Quijada Jara, el* Canto de amor *(1956) de Jorge A. Lira, la* Poesía popular quechua *(1947) de Jesús Lara,* La vida cotidiana en el tiempo de los últimos Incas *(1958) de Louis Baudin, y* Los incas del Perú *de Sir Clements R. Markham (Salazar Bondy 1964, 90-91).*

[8] *Antes de* Poesía quechua, *Salazar Bondy había publicado una* Antología general de la poesía peruana *(1957) en coautoría con Alejandro Romualdo (de esta edición, Salazar Bondy toma algunos de los textos «folklóricos» traducidos por Arguedas y Felipe Cristóbal), y hecho con César Miró una versión del* Ollantay *(1953) para el teatro moderno (versión hecha sobre traducciones de Gabino Pacheco, de José S. Barranca y de Arguedas; dos fragmentos de este texto conforman la sección de 'Poesía dramática'). Este uso del término* poesía *en el tratamiento de una producción literaria nacional,* peruana, *hace de la poesía oral anónima y de la poesía escrita de autor conocido ramas de un mismo tronco* lírico.



letras, hace, sin embargo, el intento de «clasificar los géneros literarios de estos cantares» (Garibay X). La separación marcada por la trayectoria paralela de los discursos *literario y folklórico* se resuelve, primero, hallando poesía no letrada en el campo del folklore y, segundo, aproximándose a ésta para valorar (comparativamente, teniendo como modelo la convención occidental) sus aspectos literarios sin perder sus dimensiones de documento cultural. La idea de literatura se extiende así para cubrir no sólo lo escrito sino también lo transcrito y lo oral. Garibay señala, por ejemplo, que las muestras de poesía nativa «Al valor literario —sea éste cual fuere—, agregan, por tanto, el de documentos netamente populares, o, como decimos ahora con anglicismo ya imprescindible, son poemas 'folklóricos'» (XVIII). Salazar Bondy llama precisamente «Poesía folklórica» a las composiciones populares coetáneas que «presumiblemente poseen el mismo temple lírico de las obras de sus antepasados» (10), y que muestran no tener casi elementos culturales hispanos ni «propósitos decididamente literarios».

La imprecisión en el tratamiento de las ideas de literatura, poesía y lírica, me parece responder a que estos términos, cuando se trata de enfocar lo «poético», son usados desde una tradición analítica que ve necesario precisar un autor, un hablante, o una subjetividad en la producción del discurso, puesto que el género poético se distingue por el lugar preponderante que se le concede al sujeto[9]. Salazar Bondy es consciente del problema literario que surge de estudiar una poesía cuyo sujeto productor no puede rastrearse (no se cuenta con el *corpus* de una obra) o se presenta fragmentado en la producción de una colectividad. Le interesa, sin embargo, entender los factores socioeconómicos de esta producción y consumo colectivos en cuanto puedan decirle algo de la realidad cultural y política del país. Mantener un pie en el campo de lo folklórico le permite hacer una lectura «cultural» y no limitarse a un análisis literario que, al buscar la aplicación normativa, devalúa lo que no se ajusta a criterios genéricos preestablecidos. Al hablar de poesía folklórica, Salazar Bondy puede presentar la existencia de «otro mundo» en los Andes, y de un poblador, u «hombre andino», que se muestra en dos facetas: es una colectividad, y es un espíritu o alma (Lira 11; Quijada Jara 13, 29). Estos últimos términos sintetizan la colectividad andina al punto de crearle un «perfil psicológico» de individuo. Por razones que no se apartan totalmente de las que justifican el estudio poético tradicional, la observación y análisis de Salazar Bondy, además de mirar sociohistóricamente, también buscan sacar a la luz *una* subjetividad popular nativa. Apuntando a lo poético puede explorar lo subjetivo, y, a lo quechua, el estado de lo popular nativo en el Perú. La idea de poesía folklórica, por su parte, permite imaginar que «esas páginas de la poesía popular revelan el espíritu y la personalidad de un

[9] *Con respecto a la poesía incaica, Salazar Bondy hace referencia a los compositores:* harawicus, *«poetas populares», y* amautas, *«letrados».*

gran pueblo» (Salazar Bondy 1964, 10); es decir, percibir la forma concreta de una sensibilidad (alma-espíritu) cultural *peruana*, o, dicho de otro modo, de una subjetividad construida como un hablante ficticio y productor del paradigma poético andino, como un solo autor para todo el conjunto de poemas: un *poeta* (individuo con la sensibilidad necesaria) que puede ser estudiado como se hace con un artista contemporáneo.

Siguiendo una práctica común a otros ensayos acerca de la poesía quechua, en su introducción, Salazar Bondy resalta un puñado de características; primero, la presencia de un correspondiente espacio cósmico donde el mundo ocupa un lugar bajo el orden primordial de la naturaleza. En tal mundo, todo (sea animal, vegetal o mineral) vive, y el ser humano no es más que una de esas entidades compartiendo el *hábitat* de los otros elementos. Los entes perceptibles a los sentidos tiene su contraparte inmaterial, lo que lleva a deducir presencias del todo inmateriales, «esencias», que si bien son imperceptibles a los sentidos no lo son al genio de la subjetividad:

> La poesía quechua responde perfectamente a la concepción del mundo «fluido y superpoblado» del hombre andino que observara Louis Baudin, merced a la cual todo en él es viviente: piedras, vegetales, montañas, estrellas. Todo ahí está penetrado de espiritualidad o envuelto en una atmósfera de presencias irreales. El alma sensible del adorador de la divinidad o del nostálgico enamorado percibe aquellas imponderables esencias y las incorpora a la oración y al canto.

En segundo lugar, Salazar Bondy se enfoca en un espacio humano ocupado por individuos selectos (sujetos a las fuerzas intangibles de la fe y el amor), cuya relación con el cosmos les permite percibir y expresar su percepción. Estos tienen en común un *alma sensible*, una propiedad que los reúne e incorpora tanto al cosmos (siendo uno más de esos seres vivientes intangibles) como a sus propias formas de expresión; así, la sensibilidad andina que los califica (religiosa o afectiva) se hace concreta en su poesía:

> La literatura quechua, en general, y la poesía, en particular, fueron, y siguen siendo, sentimentales e intimistas. Su candor, su casi puerilidad, provienen de su emocionado panteísmo: la mujer amada es *urpi*, paloma; *apus* o manes tutelares las cumbres de la cordillera, almas en pena los vientos. La realidad participa del espíritu cósmico y posibilita imágenes a las que siempre accede la naturaleza, insuflado el sentimiento de un ardor puro, juvenil. Jorge A. Lira afirma que poetas y cantores lo son, entre los quechuas, sólo en la juventud y la primera adultez, nunca luego.

Salazar Bondy señala, mediante metáforas, cierto tipo de movimiento lingüístico poético que crea correspondencias trasladando cualidades entre la subjetividad del individuo y el cosmos: lo amado es naturaleza y lo natural es divinidad: el amor y espiritualidad se reúnen e identifican en «puerilidad» y «panteísmo». En esta poesía (vista como forma concreta de



la sensibilidad quechua) se entiende un lenguaje que despliega una dialéctica que relaciona cosmos e individuo. Casi treinta años más tarde, en el ensayo «Cosmología poética: waynos quechuas tradicionales» (1993) Martín Lienhard observa características semejantes en otras composiciones líricas, que explica desde otro punto de vista y con otra terminología: «Los cantos examinados», escribe, «no se limitan a construir, a través de sus paralelismos sintácticos y la construcción de parejas, una 'cosmología poética' estática. A partir de la perspectiva de un yo determinado, cada uno narra una historia o presenta una sucesión de imágenes. La cosmología no aparece sola, sino en relación con una mirada y, posiblemente una 'acción'». En las composiciones quechuas, ambos investigadores distinguen maneras de configurar un sujeto o hablante en relación con el cosmos, un «personaje» narrador o protagonista, y un argumento.

La introducción de Salazar Bondy también expone una idea particular de la lengua quechua. En forma descriptiva, Salazar Bondy resalta los sonidos guturales de su fonética, la presencia de sufijos y prefijos que le dan plenitud de aliteraciones, y la dificultad, mas no imposibilidad, de traducción de su poesía, sin dejar de mencionar que se trata de composiciones acompañadas de música (1964, 12). Agrega unas líneas para reconocer el trabajo de quienes se han dedicado a este quehacer con el fin de «salvaguardar este tesoro literario», imagen frecuente en la socorrida retórica del *rescate de la cultura nativa.* En ese momento, la figura estelar de esta actividad es, como he indicado, José María Arguedas.

Después de Arguedas, la labor de Salazar Bondy en pro de la difusión de la poesía quechua en el ámbito hispanohablante es una de las más prolíficas y efectivas, y se hizo posible, entre otras razones, gracias a sus continuos y numerosos viajes al extranjero y a su incansable oficio de periodista cultural. De origen urbano costeño, Salazar Bondy expande su interés a un repertorio cultural de prácticas de origen andino. Vista de manera global, su obra muestra diferentes facetas que aún responden a la trilogía «Indigenismo, Vanguardia y Revolución» (González Vigil 12) que Mariátegui interrelacionó existosamente para formular su alternativa al problema de la nacionalidad. Cuarenta años después de *Amauta,* Salazar Bondy está enfrascado en el proyecto de realizar artísticamente un producto estable y culturalmente articulado en un Perú antagónico, de dar con un modelo de identidad nacional que le resuelva (a él y al país) el conflicto de una práctica que parece disgregarse en direcciones variadas y hasta, aparentemente, opuestas: traducciones, ediciones y adaptaciones de literatura quechua al teatro moderno; crítica sobre arquitectura colonial y arte precolombino; ensayos de análisis sociológico; una novela de escenografía europea y personajes latinoamericanos y otra, publicada póstuma-



mente, localizada en el Perú y escrita desde la perspectiva del realismo crítico; y también poesía y teatro de línea diversa[10]. Su temprana muerte (1965) ha dejado el proceso de su obra en aquel momento conflictivo: el de cómo resolver la tensión creada por la simultánea valoración de la estética precolombina, de la formación intelectual de raíz europea, y del cambio social que su época demanda; o, en otras palabras, el problema de hacer corresponder una práctica cultural con una posición política.

En su tarea de imaginar una nacionalidad «artística», e inmerso en una formación de tradiciones culturales de origen occidental, Salazar Bondy escoge como alternativa aproximarse al arte mediante el estudio científico. El conflicto que le crea no ver *una* cultura nacional lo inclina a buscar una fuente de unificación en lo nativo, en lo andino que todavía le sigue siendo desconocido y parece revelársele a través de la observación metódica. En *Poesía quechua,* vislumbra una solución imaginando una cultura nacional que se anuncia como algo que tiene visos de ser una masiva y súbita novedad de origen nativo que ha de dar coherencia a todas las piezas sueltas:

> La reserva estética que los quechuas guardan en su aislamiento del presente despertará, al modo de una fuerza innovadora, cuando ocurra su liberación del feudalismo supérstite y se produzca su integración a la nación moderna, de la que este pueblo forma parte. (11-12)

La idea de liberación cultural por cambio de un estado durmiente a otro de vigilia, sugiere una revolución social, y superpone un escenario histórico de cambio político al mesianismo mítico de la serie de relatos de *Inkarrí* (de la que me ocupo en la última sección de este capítulo), que Salazar Bondy no podía dejar de lado. Esta declaración se relaciona, necesariamente, con los movimientos campesinos y de liberación política de esos años. Poco tiempo después de la publicación de *Poesía quechua,* en una de sus intervenciones durante el Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965 (cuya transcripción se publicó en 1969), dice:

> Ya no se postula, pues, que volvamos al Imperio de los Incas, lo cual era una utopía y como tal irrealizable, se postula la construcción de una sociedad, de un mundo y de un espíritu que correspondan al Perú profundo y que sean la síntesis de todas las sangres, de todos los elementos culturales que en este país se dan cita con un nuevo proyecto del hombre, con un nuevo proyecto de dicha para el hombre. Esto ha sucedido, por ejemplo, en Rusia con aquella forma del alma rusa.

Con un lenguaje que recuerda las opiniones de Mariátegui acerca del indigenismo, en los *Siete ensayos...,* Salazar Bondy ve que la posible solución a su conflicto, y al del país, está en el terreno de lo cultural y ha de provenir del lado nativo del Perú, de su «espíritu». Para construir desde la

[10] *Los títulos que siguen son muestras de la multiplicidad de líneas en la obra de Salazar Bondy: la obra de teatro* Ollantay *(1953,1963) en traducción y adaptación al teatro moderno; los volúmenes* Arte milenario del Perú *(1958),* Del hueso tallado al arte abstracto *(1960),* Cerámica peruana prehispánica *(1964) y artículos sueltos sobre arte recogidos póstumamente en el volumen* Una voz libre en el caos *(1990), entre éstos se encuentra una polémica con Szyszlo en torno a la pintura abstracta; los ensayos* Cuba: nuestra revolución *(1962) y* Lima la horrible *(1964); las novelas* Pobre gente de París *(1958) y la póstuma* Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce... *(1969); y colecciones de poemas como* Confidencia en alta voz *(1960),* Conducta sentimental *(1963) y la antología* Mil años de poesía peruana *(1964). Su numerosa obra teatral ha sido recogida póstumamente en los volúmenes* Comedias y juguetes *y* Piezas dramáticas, *ambos publicados en 1967. (Tello 1969).*



cultura un modelo de identidad nacional que responda a la urgencia reivindicadora, Salazar Bondy tiene por un lado el caso de Westphalen (de cuya experiencia «no andina» se encuentra más cercano), y por el otro el de Arguedas (a cuya experiencia de acercamiento al socialismo lo inclina su interés político). Las citas anteriores reflejan un lenguaje de época que se halla presente también en ciertas imágenes de la obra temprana de Arguedas, como en el ensayo introductorio a *Canto kechwa:*

> Ese día aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía, en pintura, en literatura, un gran arte, que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal.
>
> Y que ese día no está lejano lo demuestra la simpatía de nuestros mejores artistas actuales y de algunos escritores por los temas nativos. En pintura y en música, nuestros mejores artistas ensayan hacerse intérpretes del paisaje andino y del pueblo indígena.

En el ejemplo de Arguedas, Salazar Bondy percibe que una dinámica de dos vías traslada contenidos entre un espacio «mágico» andino y otro de racionalidad occidental, haciéndolos equivalentes. Llevado por su propia autodemanda (que lo conduce cada vez más por la alternativa del «compromiso social») *(Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965* 230) de producir una pronta resolución del conflicto en el que su propia praxis se encontraba inmersa (y que él ve como encrucijada nacional), Salazar Bondy llega a reclamar de Arguedas (en el *Primer encuentro...* 139, 180, 191-196, 235-244; y en una mesa redonda sobre la novela *Todas las sangres,* que se llevó a cabo en el Instituto de Estudios Peruanos el 23 de junio de 1965) la síntesis artística que él mismo no alcanza a poner en obras concretas:

> ...encuentro que José María Arguedas tiene una doble visión del Perú, exhibe una doble doctrina, manifiesta una doble concepción del Perú, que resulta en cierto modo contradictoria, aunque él conscientemente no lo crea así. Esa doble visión es la siguiente: por una parte, la novela presenta una concepción mágica de la naturaleza, una concepción indígena, relativa a la concepción indígena prestada, ayudada, tomada de la concepción indígena del mundo, un cierto panteísmo, donde las flores se animan como seres humanos, donde los pájaros tienen una condición de símbolos, donde la vida animada e inanimada del mundo manifiesta mediante alegorías, cierta presencia superior, cierta presencia, yo diría, cristalina. Esto, por un lado, le viene a Arguedas, creo yo, de su formación quechua, de su infancia al lado de los concertados a quienes, según su propia confesión, él debe tanto de sus amores y sus odios. Pero por otro lado, Arguedas tiene una formación universitaria, occidental, una formación científica de la cual no puede prescindir, y entonces, al mismo tiempo se plantea esa visión mágica del mundo en la que está incluida también la sociedad porque la visión de don Bruno, el feudal, es una concepción mágica, al mismo tiempo que una concepción mágica del mundo, que debe al indígena, está su concepción racional, científica de la sociedad, y entonces se plantea la dicotomía de la lucha entre la burguesía nacional y el imperialismo. Esto es, a mi juicio, un carácter superpuesto, yuxtapuesto, no compenetrado entre dos ideas, dos doctrinas, dos ideologías



que conviven en Arguedas y que todavía no se han convertido en una sola, no se han unido, no se han confundido en una sola concepción del mundo. (*¿He vivido en vano?: mesa redonda sobre* Todas las sangres... 22-23).

La superposición de dos espacios culturales no es un modelo de nacionalidad que le ofrezca nada nuevo a Salazar Bondy, es más bien otra versión del ya conocido enfrentamiento entre mundos indio e hispano. La labor y figura de Arguedas sí le ofrece esbozos incompletos de un modelo. Como artista, Arguedas puede tomar simultáneamente dos perspectivas culturales, encontrarse en una posible intersección de dos espacios que se conciben rígidos y paralelos; mas ello no hace de los dos espacios la unidad esperada. Lo que Salazar Bondy no alcanza a formular en ese entonces es un modelo móvil de nacionalidad, que no respeta la rigidez de los espacios culturales internos; el de Arguedas es un ejemplo de esa entidad dinámica que es a su vez cultural y artística. Y así va a ser entendido por otros jóvenes escritores y artistas de ese momento. Si bien el reclamar de Arguedas una pronta solución es una vía cerrada para Salazar Bondy, el campo que se le abre ilimitado es el de la investigación del arte andino. El objetivo es explorar, a partir del ejemplo de Arguedas, los mecanismos de los que se valen la literatura y el arte quechuas para construir un punto de vista, una relación transformadora entre el yo y el cosmos, una sensibilidad: su «reserva estética». La apropiación de las técnicas nativas y de su «espíritu», de manera que se muestren como la fuerza innovadora esperada, comprende la labor de imaginar a un artista nativo cuyos orígenes puedan perderse en el tiempo. Tanto Salazar Bondy como Arguedas contribuyen en la construcción de este personaje y de su relato.

En 1966, dos años después de aparecida la selección de Salazar Bondy, Arguedas publica otra, también en Buenos Aires. En su presentación a este volumen, que lleva el mismo título del de Salazar Bondy, *Poesía quechua*, Arguedas hace un pequeño recuento histórico, resaltando la diferencia de actitud entre los himnos religiosos incaicos y los cristianos, donde los primeros «revelan que la relación del hombre con Dios fue más de gratitud y regocijo que de temor», mientras que los segundos «trataron de fundar en la conciencia de la grey india el espanto, la humildad sumisa, el desprecio a la vida»[11]. Entre los poemas de este «Período colonial», Arguedas incluye el «Apu Inka Atawallpaman» (1966, 21-24) sin precisar que se trata de su traducción[12]. Arguedas no tiene aquí apreciaciones con respecto al quechua como lengua, sólo lamenta no poder ofrecer editorialmente una versión bilingüe[13].

El volumen está dirigido a un lector hispanoamericano y universitario. Los comentarios sobre un productor poético quechua son parcos, tomando en cuenta el tono literario y académico. Para poder apreciar mejor la

[11] *En una de sus notas, Salazar Bondy también resalta esta diferencia citando a Arguedas: «Los himnos católicos lo convierten [al indio] en un ente para quien el martirio físico debe constituir la médula de la vida, un hecho natural no sólo inevitable, sino necesario» (1964, 9-10).*

[12] *Fue publicado individualmente en* Apu Inca Atawallpaman. *(Elegía anónima quechua, recogida por J.M. Farfán. Traducción, introducción y notas de José María Arguedas) Lima: Edit. J. Mejía Baca y P.L. Villanueva, 1955. (Romualdo 1984, 553). Este texto se calcula compuesto en el siglo XVII; la versión quechua fue tomada del* Cantoral *de Cosme Ticona recopilado en Pisac y Calca, Cusco, en 1930, y transcrito por J.M.B. Farfán (Carrillo 1967, 47).*

[13] *Entre la bibliografía, menciona las ediciones de los documentos coloniales que se encuentran a mano hasta ese año: las trascripciones de Santa Cruz Pachacuti, Cristóbal de Molina, Guamán Poma, las recopilaciones de Jesús Lara y del padre Lira, y el* Ollantay. *Entre las recopilaciones de poesía folclórica realizadas por él mismo (que son las más numerosas) y por otros autores (todas anteriores a 1955), incluye «La viuda» (32) y la referencia bibliográfica a la edición (1959) realizada con el sello editorial de Javier Sologuren. También, bajo el apartado «Poesía actual», en versión en español, aparece su oda «Al Jet», que ya había publicado en La Rama Florida.*



idea de artista andino que yace tras esta presentación formal de la poesía quechua, es necesario remontarse a un momento previo del proceso de «traducción cultural», a un ejemplo del paso de lo «folclórico» a lo «literario», y colocar esta selección al lado de su antecedente: el *Canto kechwa,* selección de poesía andina realizada por Arguedas en 1938, casi tres décadas antes que la publicada en Buenos Aires. El *Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo,* que abre este otro libro, es una pieza de corte autobiográfico dividida en tres partes. Las partes segunda y tercera son ensayos expositivos acerca del estado del interés intelectual limeño en la cultura andina. La primera parte es, para el propósito de mi análisis, más interesante. Es un texto narrativo que ocupa un tercio de todo el texto. Su trama consiste básicamente en una secuencia de interpretaciones musicales realizadas en diferentes «escenarios». Su narrador es también protagonista de los eventos; en un principio es un yo plural, un «nosotros», es una colectividad interpretando los cantos en su lugar de origen. A mitad del relato, la voz narrativa pasa a ser un yo que contra su voluntad ha sido separado de su grupo, es un yo individual desgajado de su colectividad y llevado a otros espacios. En estos nuevos «escenarios», el «yo» es un intérprete extraño en un ambiente extraño donde una comunidad, primero indígeno-serrana y luego costeña, lo observa, ya sea aburrida: «Algunas noches los visitaba y junto a ellos cantaba los waynos de Ayacucho, de Abancay, de Coracora. Pero casi no oían. '¡Bonito, niñucha!'—decían; pero les daba sueño. Y yo me iba.», o despectivamente: «Cuando llegué a las ciudades de la costa, la gente de esos pueblos todavía despreciaba mucho a los serranos. En esas ciudades no se podían cantar waynos; todos miraban al que cantaba un wayno como a un inferior, como a un sirviente, y se reían». El traslado de un espacio a otro no sólo transforma el grupo en un individuo, sino que hace de éste un ser único y especial.

La narración de Arguedas, basada en el desplazamiento de una práctica cultural, condensa la colectividad en un solo individuo andino y la cultura en un tipo de práctica. Cantor y canciones se mueven, casi atemporalmente, tanto en el propio territorio geográfico de los Andes —desde un espacio marcado por lo andino a otro marcado por lo occidental (de una hacienda a otra)— como entre los territorios geográficos de la sierra y la costa peruanas. El relato de Arguedas presenta una acción cultural trasladándose entre espacios contiguos. La secuencia le da forma a un *personaje andino* que es el depositario de varias experiencias que van transformándolo como persona. De ser miembro de una comunidad rural, acaba siendo extraño a una «indiada» que «no sabía cantar». La mudanza es, por un tiempo indeterminado, la condición estable de este individuo, mientras

que la separación de su comunidad original, hace de él, paulatinamente, alguien «consciente» de su sensibilidad y su actividad cultural: un «artista andino». Este personaje lleva las marcas del *movimiento y* la *sensibilidad,* cualidades que le permiten apreciar lo que una colectividad no se ve necesariamente obligada a problematizarse. Cabe anotar que este breve análisis deja preguntas abiertas y cabos sueltos que merecen mayor estudio, herramientas y espacio, que me obligarían a dejar de lado el problema de la poesía quechua como uno de los ejes de la construcción de un personaje con sensibilidad andina.

En los ensayos antropológicos de Arguedas, posteriores a la introducción a *Canto Kechwa,* también puede rastrearse un protagonista que va de un lugar a otro, observa y, por lo menos anímicamente, participa de numerosas prácticas culturales. Es una suerte de viajero que se presenta marcado por un tipo especial de sensibilidad. Este aspecto de la obra de Arguedas también merece mayores estudios puesto que esta voz que determina un punto de vista dentro de la cultura andina, puede ser entendida como la de un personaje que forma parte de una trama vivencial que se transmite a través de un discurso ensayístico que hace libre uso de un sinnúmero de recursos literarios. Llamado a veces *artista,* este personaje parece, por un lado, poseer la sensibilidad de todos los pueblos y, por el otro, también la «cultura». En estos ensayos antropológicos de difusión cultural, puede inclusive hablarse de la presencia de un proceso a través del cual, entre 1938 y 1968, este personaje «artista» va marcándose en forma paulatina con las cualidades de un «hombre culto». Dos ejemplos de esto se presentan, respectivamente, en los ensayos «Ritos de la siembra» y «Ritos de la cosecha», ambos de 1941:

> El hombre forastero que lo escucha [el canto] lo considera un poco salvaje; el artista, por más extraño que sea, llega a percibir la profunda energía del canto; y el que ha vivido siempre en estos pueblos, por más civilizado que esté, siente al mundo como iluminado, como animado y sacudido por una humana emoción. *(Señores e indios,* 88)

> [Y] el hombre culto que lo escucha, se siente como sacudido en lo más oscuro, en lo más recóndito de su conciencia, como por una voz penetrante y desgarradora que lo llamara desde el fondo sereno y alto del cielo.

Este personaje que es tanto forastero como observador y transmisor, está explícitamente marcado por la sensibilidad[14] que le permite comulgar con la comunidad local e inclusive con el cosmos. En la siguiente década, su órbita de translación se extiende hacia la selva peruana y hacia otras naciones andinas, como en los ensayos «La ciudad de La Paz» (1951) y «Andahuaylinos, alemanes y amueshas (un pequeño derrotero para la República)» (1956):

[14] *Otro ejemplo se da en «Canciones quechuas» (1957): «El lector u oyente muy sensible, o autóctono, puede diferenciar de inmediato lo mestizo de lo indio, en la letra o en la música de las canciones aun cuando la letra haya sido escrita en el quechua más puro».*



Es posible que algunos paceños muy occidentalizados hayan roto para su desventura, su maravilloso vínculo con el Illimani. Pero la multitud y el hombre sensible no perderán jamás la amorosa comunión con ese noble ser majestuoso. Él es, principalmente quien convierte en paceños a los forasteros, disolviendo los humanos artificios.

Se les veía extraviados [a los amueshas], a tanto extremo, que el hombre sensible, viéndolos en ese estado, bajo el semblante de las montañas cubiertas de árboles y de pájaros de colores, comprendía que Villarica, la civilización, lo está corrompiendo.

De los años treinta a los sesenta, este concepto arguediano de *artista,* de viajero «espectador-participante sensible» se amplía para abarcar a forasteros internacionales o para agregarle al artista peruano cualidades de cultura cosmopolita, que, curiosamente, crean una vinculación con el «alma-espíritu» nativo. Ejemplos de esto se pueden leer en las siguientes citas de los ensayos «El monstruoso contrasentido» (1962) y «De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional» (1968), éste último publicado poco antes del suicidio de Arguedas:

El peruano y el extranjero realmente cultos admiran y se conmueven ante un toro auténtico de Pucará, hasta hace poco modelado como un dios para ofrenda a otro dios ... El peruano y el extranjero verdaderamente cultos, admiran y aman estos objetos y ven en ellos la muestra de una inspiración artística profunda, en que el hombre y la tierra vibran juntos, y de una destreza manual milenaria.... Porque en la obra de arte original folklórica trasciende, palpita, el espíritu del pueblo que creó la obra de arte y el paisaje en que habita, el 'espíritu de la raza' como algo inexacta, pero expresivamente, se decía antes.

En el Perú la palabra 'coliseo' nombra ahora a los locales abiertos o techados de carpas de circo, en los que se ofrecen programas de danzas y músicas folklóricas andinas, cada vez más frecuentemente matizadas de música criolla y latinoamericana ... El «coliseo» atrae al campesino temeroso aún de los secretos de la ciudad, al criollo de barrio o barriada, al hombre ilustrado y sensible.

Volviendo al tema de la poesía quechua en relación a Arguedas, es necesario analizar un texto más, publicado un año después de la edición en Buenos Aires. El texto es un prólogo a la edición de *Poesía y prosa quechua* (1967) de Francisco Carrillo. El volumen, de textos seleccionados por Carrillo y dirigidos a un lector universitario, contiene un prólogo donde, a través de un análisis de las relaciones del pueblo quechua con su literatura desde lo prehispánico inca hasta lo poshispánico cristiano, Arguedas resalta nuevamente la actitud del ser humano andino hacia la divinidad, reproduciendo, casi palabra por palabra, lo que dijo sobre los himnos católicos en su edición de 1966. A esto siguen unas líneas sobre la diferencia entre la poesía oral prehispánica quechua y la poshispánica:

Podrá el lector comparar, como ya lo dijimos, ambos períodos y descubrirá que el capítulo de los cantos de ausencia y de amor son más abundantes en la muestra de la poesía actual. La razón es obvia: el sentimiento de desarraigo es uno de los más



profundos en el pueblo de habla quechua y no es exclusivo de la población india monolingüe sino, y frecuentemente, más intenso, en el mestizo. Los cantos de dolor y de ausencia mestizos son mucho más entrañables y terribles. El mestizo sufría el menosprecio del criollo y del indio. Uno de los remedios para ese mal era la fuga del pueblo nativo. Y la herida que causaba esta huida forzada y cruel es más desgarradora, más necesitada de expresiones violentas que el comunal y casi épico —y, para interpretarlo con un término impropio pero muy expresivo, el racial— sentimiento de opresión, no exento de compensación, del indio, que el mestizo no siente.

El artista mestizo es aquí el individuo andino desarraigado, y su expresión, la experiencia viva del que canta en espacios que le son ajenos. El sentimiento colectivo de vínculo con el cosmos permite ser leído como subjetividad que toma forma en técnicas artísticas que transmiten el abandono, la soledad y el dolor.

Las afirmaciones generales de Arguedas acerca de la poesía en lengua quechua coinciden en cuatro aspectos tanto con la introducción de Salazar Bondy de 1964, como con el ensayo de Sologuren «Poesía quechua del Perú» (1960) (que analizo en la siguiente sección), y éstos son: a) La presencia de un número mayor de textos enfocados en la «ausencia y el amor» —léase también soledad y afectividad—como característica de la poesía poshispánica y de la subjetividad moderna del compositor quechuahablante contemporáneo. b) El entender los temas anteriores como efecto tanto del desarraigo histórico (producto de la Conquista) como de la dinámica selectiva de la literatura oral[15]. c) La intensificación de estos factores en la persona del mestizo y en el fenómeno de la emigración como nuevo desarraigo, marginación y extrañeza. d) Este aspecto como acrecentador, asimismo, de la expresión no «comunal» cosmogónica ni «épica» india sino más bien «violenta» de aislamiento y subjetividad, muy moderna. Con estos elementos se abstrae un sentir individual y un escenario donde el individuo se construye y es construido como persona que experimenta su medida humana en relación al mundo.

La poesía predominante, la de «ausencia y de dolor», tiene también su disminuida contrapartida: los himnos «triunfales». Arguedas, en su interés para con el mestizo —habla, por ejemplo, de la obra del poeta Killku Waraka, pseudónimo de Andrés Alencastre (1909-1984)—, que responde asimismo a un panorama de ubicación personal de su propia poesía y de la poesía *escrita*[16] en quechua, no ve en el mestizaje un mero punto de contacto (en opinión que Sologuren comparte y de la que prescinde Salazar por rebasar su proyecto). Ve un área inestable, una secuencia de espacios que señalan un movimiento a través del «ánimo» colectivo (el ethos, la «simiente misma de la población monolingüe quechua») y de la subjetividad de la «experiencia personal»:

[15] *Sobre aspectos que tienen que ver con el abandono y la individualidad, dice Lienhard, años más tarde, en «Cosmología poética: waynos quechuas tradicionales»: «Pensamos que la pareja padre/madre representa, ante todo, a la colectividad humana, a la comunidad. Desde la destrucción del estado autóctono y de sus diferentes mecanismos de encuadramiento y de protección, la comunidad resulta, en efecto, la familia que proporciona una seguridad mínima a sus hijos. En los waynos tradicionales, el hombre andino se piensa, en efecto, en términos de hijo de la comunidad. No aparece nunca como individuo autónomo y autosuficiente. Cuando surge, el status de individuo aparece como resultado de una pérdida o ruptura, no como opción social. Producto de una situación adversa, el individuo no es sino un huérfano, un* waqcha». *(1993, 96-97)*

[16] *Sobre el tema de la poesía quechua escrita desde los años cuarenta, de autor conocido e intención «literaria», puede leerse la introducción de Julio Noriega Bernuy a su antología* Poesía quechua escrita en el Perú *(1993).*



La poesía escrita actual, representada en este libro por dos autores, es todavía muy breve. Sin embargo, también ella sigue el mismo curso que los principales géneros de la poesía oral: o son cantos de ausencia y de dolor en los que parece participar el mundo mismo —«Puma» y «Yanallaypaq», de Alencastre— o son verdaderos *hayllis*, himnos triunfales, como «Illimani», del mismo Alencastre, y «Oda al Jet», del autor de estas líneas. En los dos himnos, el contenido no refleja una concepción muy occidentalizada del mundo y de las cosas que debiera corresponder a sus respectivos autores que son, ambos, profesores universitarios, sino una visión muy indígena, podría decirse «vernacular», para utilizar, nuevamente, un término bastante impropio pero muy expresivo si se recuerda la terminología nacional para nombrar ciertos fenómenos culturales peruanos. Ambos autores, al escribir poesía épica, se confunden o intentan y logran confundirse con el ánimo, con el ethos, con la simiente misma de la población monolingüe quechua, sin dejar, por supuesto, de hablar a través de la experiencia personal.

Así, los textos épicos del mestizo Arguedas, al no ser folklore anónimo sino «literatura» escrita, quedan cargados del subjetivismo de la modernidad occidental. A su vez, tanto la intelectualidad como la zona de lo andino expuesta a lo occidental, quedan teñidas de una visión «muy indígena», son creaciones, objetos artísticos, de un productor *sensible y culto.*

Dicha edición, a juicio de Arguedas, y merced a su trabajo de recopilador y traductor, es hasta ese momento la compilación más actualizada de literatura en lengua andina —incluye una versión de «El mito de Inkarrí», y el capítulo 25 de *Dioses y hombres de Huarochirí* publicado en ese mismo año[17]. Valga decir también que éste es el último ensayo de considerable extensión publicado por Arguedas acerca del tema de la poesía quechua:

Así, este pequeño libro puede, creemos, figurar como la muestra más completa de la poesía y prosa quechua, en cuyas páginas el lector de todos los niveles podrá encontrar, al mismo tiempo, la más completa expresión del universo quechua, desde cómo fue en la época prehispánica hasta cómo es en la época actual.

Arguedas termina su presentación con unas líneas que son casi una paráfrasis de las finales de Salazar Bondy en *Poesía quechua* (1964); en éstas, Arguedas es más explícito en dos aspectos: menciona la «masa» quechuahablante en movimiento que burla la pretendida contigüidad rígida de los espacios indio-criollo (e indirectamente se refiere a las movilizaciones andinas y de los levantamientos políticos de aquellos años), y también la posibilidad de una reversión del orden anunciada por el mensaje utópico de la serie de versiones del mito de Inkarrí:

....período actual en que la gran masa, que aún habla sólo la lengua de los Incas, se agita y se levanta a caminar, indeteniblemente, por la poéticamente anunciada senda de la liberación real y, por tanto, de su integración al mundo moderno. Del fecundo infierno a la gloria de la plenitud de la vida humana.

[17] *Al esperado recuento de fuentes documentales, Arguedas suma la reciente edición de* Dioses y hombres de Huarochirí *y habla sobre Francisco de Ávila como extirpador de idolatrías y compositor de terribles sermones en quechua.*

Como Salazar Bondy, Arguedas plantea la integración de lo andino al mundo moderno. A nivel semántico, en lo general, y simbólico, en lo particular, Arguedas consigue mayor éxito que Salazar Bondy en lo sociopolítico. En la oración final de su presentación, como un resumen de lo que entiende como la convergencia de poesía quechua y cultura andina, despliega la imagen: «Del fecundo infierno a la gloria de la plenitud de la vida humana», donde dos áreas (una nombrada e identificada con el término cristiano «infierno» y ubicada en el subsuelo, y otra en la elipsis y metonimia: el cielo evocado en la «gloria») se relacionan mediante un movimiento emergente por el que surge la vida, asociada en la «fecundidad» a la esfera terrena y subterránea. En nueva elipsis queda el movimiento de fecundación, cuya complementariedad hace «pleno» el sentido del existir humano. En el lenguaje de la época, la dinámica espacial entre lo andino y lo europeo no es sólo de desplazamiento horizontal sino también vertical. No se trata de apropiación meramente cultural sino también política.

La edición de Carrillo es un hito que muestra el estado del «conocimiento» de la poesía quechua en la década de los sesentas y el nivel de participación que tuvieron individuos como Sologuren[18] y Salazar Bondy[19], además de recibir las traducciones más importantes de literatura quechua dadas a conocer en la época en forma casi simultánea al proceso de publicación, como es el caso de *Dioses y hombres de Huarochirí*[20]. Estos textos entraban en un círculo de editores-impresores que eran los mayores difusores de poesía peruana. Se incluye, de manera más amplia que en ediciones anteriores, una muestra breve de la poesía quechua actual —o contemporánea, leeríamos—, que sigue el curso de una tradición oral que resalta la ausencia y el dolor que Arguedas extiende a lo cósmico, «el mundo mismo», o el himno triunfal. Los representantes de esta poesía quechua contemporánea son Andrés Alencastre y Arguedas mismo, ambos

[18] *Textos publicados por La Rama Florida, de presencia constante como lo prueban los años de publicación de* Ijmacha *(1959) y la* Oda Al jet *(1965) de Arguedas, pasan a canales más amplios, nacional e internacionalmente, debido al crecimiento de las muestras y al interés despertado.*

[19] *Este libro es una edición de la Biblioteca Universitaria, editorial de Francisco Carrillo en Chosica, que un año antes publicara en forma conjunta con La Rama Florida la primera edición de* Vida continua, *trabajo que pone en relieve el contacto con Sologuren y la confluencia de metas y proyectos. En el libro se incluye el texto del «Apu Inka Atawallpaman», donde figuran las imágenes de las mandíbulas contraídas y de la* mosca azul, *cuya versión española conocida en esa década pertenece a Arguedas y es difundida por los canales que comparten Carrillo, Sologuren, Salazar Bondy, Westphalen y Szyszlo (quien ilustra varios cuadernos de La Rama Florida, la edición de* Vida continua, *y pinta una serie de cuadros basada en el texto de este poema quechua).*

[20] *En la parte dedicada a la literatura actual, la de los mestizos, se incluyen algunos de los textos de Arguedas: su traducción de «Ijmacha» y su «Oda al Jet». Vale anotar que figura también el texto «Apu Inca Atawallpaman» en traducción de Arguedas. En la edición de* Poesía quechua *(1966, 24) hecha por Arguedas, no figura la referencia a su autoría de la traducción, sin embargo sí la hace figurar Salazar Bondy en su edición de* Poesía quechua *(1964, 90).*



escritores mestizos, bilingües, profesores universitarios y, por lo tanto, occidentalizados, que, sin embargo, tienen una visión «indígena»—palabra con la que Arguedas se siente incómodo y llama entonces «vernacular». La edición contiene un tratamiento teórico de la condición mestiza en términos de subjetividad y marginalidad —o exilio— que viene de un personaje paradigmático en el asunto, como lo era Arguedas. En esos planteamientos, esta poesía se concibe como un intento dinámico de autores ubicados entre lo andino y lo occidental, quienes como mestizos y quechuahablantes poseen una perspectiva «desde adentro» de la cultura andina y campesina que los universitarios no tienen, impulso que muestra un primer movimiento hacia lo interno y después una emergencia donde los mestizos salen confundidos con el «ánimo-ethos-simiente» de los monolingües quechuas. Finalmente, se subraya, abstrayéndola de textos anónimos, la individualidad, subjetivismo o experiencia personal andina. Se permite así la configuración de un nuevo personaje: un «hombre andino» distinto al tratado por la discusión indigenista, que a su vez pasa a ser escritor y protagonista de un nuevo tipo de obras artísticas que imaginan la condición nacional. La «traducción cultural», la equivalencia de prácticas, que intentan llevar a cabo tanto Arguedas como Salazar Bondy, la nivelación valorativa de dos tradiciones, trae consigo una idea de «fecundación» (muy semejante a la de *germinación* hispana de lo andino, que Arguedas desarrolla brevemente en 1941en un ensayo como «El nuevo sentido histórico del Cuzco»), de concepción de lo occidental por la simiente nativa. Las proyecciones políticas de esta idea permiten entrever una suerte de reconquista de lo quechua por la vía del cambio cultural, que se entiende trayendo consigo, necesariamente, un cambio de estructuras socioeconómicas. La construcción de un artista andino contemporáneo es también la de una narración nacional apoyada en la cultura, distinta a la histórico-literaria dominante de esos años.

Luis Rebaza Soraluz



Referencias bibliográficas

Apu Inca Atawallpaman. Ed. José María Arguedas. Lima: Editorial Juan Mejía Baca y P.L. Villanieva, 1955.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA: «Andahuaylinos, alemanes y amueshas (un pequeño derrotero para la República)». *Señores e indios:* 64-69.

— *Canción quechua anónima Ijmacha.* Lima: Ediciones de La Rama Florida, 1959.

— «Canciones quechuas». *Señores e indios:* 174-185.

— *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo.* Ed. Lima: Club del Libro Peruano, 1938.

— *Cantos y cuentos quechuas.* Tomo 1. Ed. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986.

— «El carnaval de Tambopata». *Señores e indios:* 120-124.

— «Carta de José María Arguedas a John Murra». Cusco: *Allpanchis* 17-18, 1981: 164-166.

— «La ciudad de La Paz». *Señores e indios:* 59-63.

— «El complejo cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas». México: *América indígena* 2,1952: 131-139.

— «De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional». *Señores e indios:* 243-247.

— «Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo». Buenos *Aires: La Prensa,* 24 de setiembre de 1939.

— «Folklore». *Señores e indios:* 171-173.

— *Katatay.* [1972] Lima:Editorial Horizonte,1984.

— «El monstruoso contrasentido». *Señores e indios:* 215-219.

— «El nuevo sentido histórico del Cuzco». *Señores e indios:* 45-48.

— *Oda al Jet.* Lima: Ediciones de La Rama Florida, 1965.

— *Poesía quechua.* Buenos *Aires:* Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965 (mayo 1966 en el colofón).

— «Ritos de la siembra». *Señores e indios:* 85-88.

— «Ritos de la cosecha». *Señores e indios:* 100-106.

— *Señores e indios.* Ed. Ángel Rama. Buenos Aires, Arca/calicanto, 1976a.

ARRIAGA, FRAY PABLO JOSÉ: *Extirpación de la idolatría del Perú* [1621]. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. Ediciones Atlas, 1968.

ÁVILA, FRANCISCO DE: *Dioses y hombres de Huarochirí* [1598?]. (Traducción de José María *Arguedas)* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

BENDEZÚ, EDMUNDO, ED.: *Literatura quechua* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

BETANZOS, JUAN DE: *Suma y narración de los Incas* [1551]. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. Ediciones Atlas, 1968.

CARRILLO, FRANCISCO, ED.: *Poesía y prosa quechua.* Traducciones y prólogo de José María Arguedas. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967.

COBO, FRAY BERNABÉ: *Historia del Nuevo Mundo* [1653]. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1956.

Diccionario de escritores mexicanos. México: UNAM, 1967.

DÍEZ DE SAN MIGUEL, GARCI: *Visita hecha a la provincia de Chucuito...* [1567]. Lima: Casa de la Cultura, 1964.

DUVIOLS, PIERRE: «Un inédit de Cristobal de Albornoz: La instrucción para descubrir las Guacas del Piru y sus camayos y haziendas». París: *Journal de la Societé des Américanistes.* Tome LVI-I, 1967.

EIELSON, JORGE E.; SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN; SOLOGUREN, JAVIER, EDS.: *La poesía contemporánea del Perú.* Ilustraciones de Fernando de Szyszlo. Lima: Cultura Antártica, 1946.



ESCOBAR, ALBERTO: *Arguedas o la utopía de la lengua.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

— *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas: Una formación literaria.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

ESPINOZA SORIANO, WALDEMAR: «La Guaranga y la reducción de Huancayo». Lima: *Revista del Museo Nacional,* Tomo XXXII, 1963.

— «Los señoríos étnicos de Chachapoyas y la alianza hispano-chacha». Lima: *Revista Histórica,* Tomo XXX, Órgano de la Academia Nacional de Historia, 1967.

FARFÁN, J.M.B., ED.: «Poesía folklórica quechua». *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán.* 12, Volumen 2,1952: 528-626.

GARCILASO DE LA VEGA, INCA: *Comentarios reales de los Incas.* Buenos Aires: Emecé, 1943.

GARIBAY K., ÁNGEL Mª, ED.: *La poesía indígena* [1940]. México: UNAM, 1962.

GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO: *El Perú es todas las sangres.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.

GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE: *Nueva coronica y buen gobierno* [1613]. París: Edición Facsimilar, 1936.

¿He vivido en vano?: mesa redonda sobre Todas las sangres *23 de junio de 1965.* Participan José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano, Sebastián Salazar Bondy. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

HUAMÁN, MIGUEL ANGEL: *Poesía y utopía andina* Lima: Desco, 1988.

HUSSON, JEAN-PHILIPPE: «La poesía quechua prehispánica. Sus reglas —sus categorías— sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Poma de Ayala». Lima: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, 1993: 63-85.

José María Arguedas: Testimonios. (Arguedas, Arístides; Blanco, Hugo; Damián, Máximo; Murrugarra, Edmundo) Lima: Instituto Cultural José María Arguedas, 1979.

LARA, JESÚS, ED.: *Poesía popular quechua.* La Paz, Bolivia: Editorial Canata, 1947.

— Ed. *La poesía quechua: ensayo y antología.* Cochabamba, Bolivia: Universidad Mayor de San Simón, 1947.

— Ed. *La literatura de los quechuas: ensayo y antología.* [1969] La Paz, Bolivia: Librería y editorial «Juventud», 1985.

LAUER, MIRKO, ED.: *Szyszlo: indagación y collage.* Lima: Mosca Azul, 1975.

LIENHARD, MARTÍN: «La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales». Lima: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37,1993: 87-103.

— «Sociedades heterogéneas y 'disglosia' cultural en América Latina». *Lateinamerika Denken: Kulturtheoretische Grenzgange zwischen Moderne und Postmoderne.* Tubingen: Gunter Narr Verlag, 1994.

— *La voz y su huella.* Lima: Editorial Horizonte, 1992.

LIRA, JORGE, ED.: *Canto de amor.* Cuzco, Perú: 1956.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.* (1928) Lima: Amauta, 1968.

— *El artista y la época.* Lima: Amauta, 1959.

MELÉNDEZ, CONCHA: *Entrada en el Perú.* Habana: La Verónica, 1941.

— *La novela indianista en Hispanoamérica.* Madrid: Editorial Hernando, 1934.

MERINO DE ZELA, MILDRED: «Bibliografía de José María Arguedas». *Revista de Cultura Peruana* 13-14, diciembre 1970, 147.

Mitos, leyendas y cuentos peruanos. Ed. José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. Lima: Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, 1947.

MOLINA, CRISTÓBAL DE (EL ALMAGRISTA): *Relación de muchas cosas acaecidas en el Perú* [1552?]. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1968.



MOLINA, CRISTÓBAL DE (EL CUZQUEÑO): «Fábulas y ritos de los Incas». Ed. Francisco Loayza. *Las crónicas de los Molinas*. Lima: Editorial Domingo Miranda, 1943.

MURRA, JOHN: «Una apreciación etnológica de la Visita». *Visita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel*. Lima: Casa de la Cultura, 1964.

— «La visita de los Chupachis como fuente etnológica». *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562. Íñigo Ortiz*. Huánuco, 1967.

NORIEGA BERNUY, JULIO, ED.: *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1993.

Ollantay, cantos y narraciones quechuas. Lima: Patronato del Libro Peruano, 1957.

ORTEGA, JULIO, ED.: *Imagen de la literatura peruana actual 1968* Lima: Editorial Universitaria, 1971.

ORTIZ RESCANIERE, ALEJANDRO: *De Adaneva a Inkarrí (Una visión indígena del Perú)*. Lima: Retablo de Papel Ediciones, 1973.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, IÑIGO: *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562*. Tomo I. Huánuco: Universidad Nacional Hermilio Valdizán, 1967.

Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965. Arequipa, Perú: Casa de la cultura, 1969.

QUIJADA JARA, SERGIO, ED.: *Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español*. Huancayo: 1957.

RIVET, PAUL: «Prólogo». Quijada Jara. *Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español*: 7-11.

ROSTOWOROWSKI, MARÍA: *Curacas y sucesiones*. Lima: Costa Norte, 1961.

— *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988.

— «Nuevos datos sobre tenencia de tierras reales en el Incario». Lima: *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXXI, 1962.

— *Pesos y medidas del Perú Prehispánico*. Lima: Editorial Mariátegui, 1960.

ROWE, WILLIAM: *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.

SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN; MIRÓ, CÉSAR, EDS.: *Ollantay: adaptación para el teatro moderno*. Lima: Mar del Sur, 1953.

SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN: *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce...* Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969.

— «La arquitectura colonial cuzqueña». Lima: *Cielo abierto* 28, abril/junio, 1984: 17-26.

— *Arte milenario del Perú* Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública, 1958.

— *Cerámica peruana prehispánica* México: Universidad Autónoma, 1964.

— *Conducta sentimental*. Bogotá: Celza, 1963.

— *Confidencia en alta voz*. Lima: Editorial Vida y Palabra, 1960.

— *Cuba, nuestra revolución*. Lima: Ediciones de la patria libre, 1962.

— *Del hueso tallado al arte abstracto*. Lima: Editorial peruana Simiente, 1960.

— *Lima la horrible*. Lima: Gráfica Panamericana, 1964.

— Ed. *Mil años de poesía peruana* Lima: Gráfica Panamericana, 1964.

— *Obras de Sebastián Salazar Bondy: comedias y juguetes*. Tomo 1. Lima: Moncloa, 1967.

— *Obras de Sebastián Salazar Bondy: piezas dramáticas*. Tomo 2. Lima: Moncloa, 1967.

— *Obras de Sebastián Salazar Bondy: poemas*. Tomo 3. Lima: Moncloa, 1967.

— *Pobre gente de París*. Lima: Juan Mejía Baca, 1958.

— Ed. *Poesía quechua*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1964.

— *Todo esto es mi país*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

— *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico, 1990.



SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, JOAN: *Relación de Antiguedades deste Reyno del Perú* [1613]. Lima: Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú. Tomo IX. 2ª Serie, 1927.

SOLOGUREN, JAVIER: *Gravitaciones y tangencias. (Ensayos reunidos)* Lima: Editorial Colmillo Blanco,1988.

— «Poesía quechua del Perú». *Gravitaciones...*: 194-201.

SUÁREZ-MIRAVAL, MANUEL: *La poesía en el Perú*. Lima: Editorial Tawantinsuyu, 1959.

TELLO DE MEDINA, LUZMILA: «Sebastián Salazar Bondy. (Bibliografía)» *Anuario Bibliográfico Peruano*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Nacional: 1969: 618-684.

VIENRICH, ADOLFO, ED.: *Azucenas quechuas: Nuna-Shimi Chihuanhuai*. Tarma: Consejo Provincial, 1959.

WESTPHALEN, EMILIO ADOLFO: «Poesía quechua y pintura abstracta». Lauer, *Szyszlo: indagación y collage: 59-78.*

«No le ordenéis ninguna fe a este linaje,
bastan estrellas, barcos y humo...»



Ingeborg Bachmann y Paul Celan



Poesía de Ingeborg Bachmann

La escritora austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973), la poeta de lengua alemana más importante de la segunda mitad del siglo junto a Nelly Sachs, es en España prácticamente una desconocida. En todo caso se la conoce por su obra en prosa, particularmente su novela Malina.

Siempre se ha hablado más de Paul Celan, a quien le unió una estrecha amistad además de unos comienzos comunes: los dos se dieron a conocer en la misma reunión del Grupo 47, donde fueron aclamados unánimemente.

Así se inició una singular trayectoria literaria, propulsada por una irregular y asombrosa creatividad que llevaba a Ingeborg Bachmann a desarrollar, paralelamente a la poesía, una intensa labor como ensayista, narradora y novelista.

Cuando contaba con 28 años, los medios de comunicación la convirtieron —muy a pesar suyo— en la estrella de la nueva poesía alemana, y dos años después se publicó su segundo y último libro de poemas: Anrufung des gross en Bären (Invocación de la osa mayor), *ya que poco tiempo después decidió no escribir más poesía.*

A la edad de 38 años le concedieron el prestigioso Premio Büchner por el conjunto de su obra literaria.

Su intensa conciencia histórica y activa contemporaneidad están presentes hasta la última época de su creación poética. Entre 1957 y 1967 publica sólo 18 poemas en revistas reflejando el proceso de creciente duda de la autora en las posibilidades de la literatura durante los años 60. Finalmente desemboca en una poética del silencio explícitamente expresada en el último poema «Ningunas Delikatessen». Sin embargo, no se trata de un desencanto por falta de compromiso con la realidad, sino muy al contrario, de un profundo cuestionamiento de la poesía como medio para mover algo, para conmocionar. «La fe sólo ha movido una montaña», dice resignada en «Vete, pensamiento».



El tono apasionado y militante de «Salvoconducto» es la excepción dentro de una tesitura poética marcada por el aislamiento, la falta de esperanza y la renuncia. «Que entre los hombres no sé vivir» afirma en otro poema, donde «exilio» es el término clave para comprender la existencia de la poeta. «En verdad», dedicado al encuentro con Ana Ajmatova, y «Ningunas Delikatessen» denuncian otro motivo para la «retirada al silencio» de Ingeborg Bachmann a causa de su rechazo a comercializar la poesía. Ella se negó a envolver lo doloroso del vivir humano en un estético juego de palabras: «¡Mi parte que se pierda!».

La presente selección de poemas ofrece doce de los dieciocho poemas de la última época.

En 1991 se editó Die Gestundete Zeit (El tiempo postergado) *en la editorial Cátedra. La revista* Hora de Poesía *(Núms. 94, 95, 96) ofreció en 1994 una pequeña antología de la autora. Hay una versión de sus poesías completas en lengua valenciana publicada en 1985 por Edicions Alfons el Magnànim. La traducción al castellano de sus poesías completas está en preparación.*

Poemas

NO LE ORDENÉIS NINGUNA FE A ESTE LINAJE

No le ordenéis ninguna fe a este linaje,
bastan estrellas, barcos y humo,
él se mete en las cosas, determina
estrellas y el número infinito,
y un rasgo más puro sale,
llámale rasgo de un amor, de todo.

Cuelgan marchitos los cielos y estrellas se
desprenden de su enlace con la luna y la noche.

EXILIO

Un muerto soy que deambula
no inscrito ya en parte alguna
desconocido en el reino del prefecto
que sobra en las ciudades de oro
y en el campo y su verdor



desechado hace ya tiempo
y provisto de nada

Sólo con viento con tiempo y con sones

que entre los hombres no sé vivir

Yo con la lengua alemana
envuelto en esta nube
que tengo como casa
floto a través de todas las lenguas

Oh, cómo se ensombrece ella
los oscuros los tonos de lluvia
sólo caen muy pocos

Hacia zonas más claras ella elevará entonces al muerto

TRAS ESTE DILUVIO

Tras este diluvio
quiero a la paloma
y únicamente a la paloma
verla salvada de nuevo.

¡Yo me hundiría en este mar!
si ella no volase,
si ella no trajese
a última hora la hoja.

CORRIENTE

Tan dentro de la vida y tan cerca de la muerte,
que con nadie lo discuto ni me enojo,
le arranco mi parte a la tierra de lo profundo;

Al Océano Pacífico la cuña verde le hundo
en medio del corazón, y a mi playa me arrojo.

¡Pájaros de estaño se levantan y olor a canela!
Esto solo con el tiempo que es mi asesino.
Nos encerramos en crisálidas de delirio y azul marino.

VETE, PENSAMIENTO

Vete, pensamiento, mientras una palabra clara para volar
sea tu ala, te eleve y vaya allá,
donde se mecen los metales ligeros,
donde el aire sea cortante,
dentro de un nuevo espíritu,
donde armas
de manera única hablen.
¡Defiéndenos allá!

La ola levantó una madera flotante, y se hunde.
La fiebre que se apoderó de ti, te deja caer.
La fe sólo ha movido una montaña.

¡Deja estar lo que está, vete, pensamiento!

Sólo impregnado por nuestro dolor.
¡Corresponódenos del todo!

ARIA I

Allí donde nos volvemos en la tormenta de las rosas,
está la noche iluminada de zarzas, y el trueno
del follaje, tan silencioso entre los arbustos,
ahora nos sigue de cerca.

Donde sea que se extinga lo que inflaman las rosas,
nos arrastra la lluvia al río. ¡Oh, noche más lejana!
Pero una hoja, que nos alcanzó, flota sobre las olas
y nos sigue hasta la desembocadura.

SALVOCONDUCTO (ARIA II)

Con pájaros somnolientos
y árboles atravesados por el viento
se levanta el día, y el mar
toma una copa espumosa a su salud



Los ríos ondean hacia el gran agua
y la tierra firme pone promesas de amor
en la boca del aire puro
con flores frescas.

La tierra no quiere llevar un hongo de humo,
escupir criaturas ante el cielo,
acabar con lluvias y rayos de ira
con las voces inauditas de la perdición.

Con nosotros quiere ver despertar
a los hermanos de colores y a las hermanas grises,
al rey pez, a la alteza ruiseñor
y al príncipe de fuego salamandra.

Por nosotros planta corales en el mar.
A los bosques les ordena guardar la calma,
al mármol inflar la hermosa veta,
al rocío ir una vez más sobre las cenizas.

La tierra quiere tener un salvoconducto,
cada día desde la noche, al universo
para que amanezcan mil y una mañanas
en la gracia joven de la antigua hermosura.

EN VERDAD
Para Ana Ajmátova

A quien nunca se quedó sin palabras
y yo os lo digo,
quien sólo sabe ayudarse a sí mismo
y con las palabras —
a éste no se le puede ayudar.
Ni por el camino corto
ni por el largo

Hacer sostenible una única frase,
aguantar en el ding-dong de las palabras.

Nadie escribe esta frase
que no la firme.

PRAGA ENERO 64

Desde aquella noche
camino y hablo de nuevo,
suena bohemio,*
como si estuviera de nuevo en casa,

donde entre el Moldava, el Danubio
y el río de mi infancia
todo tiene un concepto de mí.

Caminar paso a paso ha venido de nuevo,
El ver, en ser mirado, lo he aprendido de nuevo.

Aun inclinado, parpadeando
estaba en la ventana,
veía con los años sombríos,
en los que ninguna estrella
me pendía sobre la boca,
se alejaron por la colina.

Por encima del Hradchin
a las seis de la mañana
los quitanieves del Tatra
han barrido con sus garras agrietadas
los trozos de esta capa de hielo.

Bajo los bloques que reventaron
de mí, de mi río también
salió el agua liberada.

Se oía hasta los Urales.

ENIGMA
Para Hans Werner Henze del tiempo de los *Ariosi*

Ya no vendrá nada más.

Nunca más será ya primavera.
Los calendarios milenarios a cualquiera lo predicen.

** Bohemio en Alemana es una expresión que en castellano se corresponde con «me suena a chino».*



Pero tampoco verano y más adelante lo que tiene nombres
tan buenos como «veraniego» —
No vendrá ya nada más.

No debes llorar,
dice una música.

Más
no
dice
nadie.

UNA ESPECIE DE PÉRDIDA

Usados comúnmente: estaciones, libros y una música.
Las llaves, los boles de té, la panera, sábanas
y una cama.
Un ajuar de palabras, de gestos traídos,
empleados, gastados.
Un reglamento de casa observado. Dicho. Hecho. Y siempre
alargada la mano.

De inviernos, de un septeto vienés y de veranos me he
enamorado.
De mapas, de un poblacho de montaña, de una playa y de
una cama.
Con fechas he hecho un culto, promesas he declarado
irrevocables,
he adorado un algo y he sido devota delante de un
nada,

(—de un periódico doblado, de las cenizas frías, del papel
con un apunte)
impávida ante la religión, porque la iglesia era esta cama.

De la vista de un lago surgió mi pintura
inagotable.
Desde el balcón había que saludar a los pueblos,
mis vecinos.
Junto al fuego de la chimenea, en la seguridad, mi cabello tenía

su color más intenso.
Llamar a la puerta era la alarma para mi alegría.

No te he perdido a ti,
sino al mundo.

NINGUNAS DELIKATESSEN

Ya nada me gusta.

¿Debo
ataviar una metáfora
con una flor de almendro?
¿crucificar la sintaxis
sobre un efecto de luz?
¿Quién se romperá la cabeza
por cosas tan superfluas —?

He aprendido a ser sensata
con las palabras,
que hay
(para la clase más baja)

hambre
deshonra
lágrimas
y
tinieblas.

Con los sollozos no depurados,
con la desesperación
(y desespero de desesperación)
por tanta miseria,
por el estado de los enfermos, el coste de la vida,
me las arreglaré.

No descuido la escritura,
sino a mí misma.
Los otros saben
dios lo sabe
qué hacer con las palabras.
Yo no soy mi asistente.



¿Debo
aprisionar un pensamiento
llevarlo a la iluminada celda de una frase?
¿Alimentar oídos y ojos
con bocados de palabras de primera?
¿investigar la libido de una vocal,
averiguar el valor de *amateur* de nuestras consonantes?

¿Tengo que
con la cabeza apedreada,
con el espasmo de escribir en esta mano,
bajo la presión de trescientas noches
romper el papel,
barrer las urdidas óperas de palabras,
destruyendo así: yo tú y el ella lo

nosotros vosotros?

(Que sea. Que sean los otros.)

Mi parte, que se pierda

Ingeborg Bachmann

Selección, traducción y nota introductoria
de Cecilia Dreymüller y Concha García



Borges con doña Leonor, su madre. Foto de Jesse Fernández (1961)



La prosa de Borges: desarrollo y etapas

Para Gerardo Andujar, poeta, anarquista, conspirador, con quien estudiábamos sintaxis griega en una cafetería de San José y Avenida de Mayo hace muchos, muchos años. Donde esté.
Y para Rafael López Pellegri, compañero de esas noches de café, ilusiones y futuro.

Una de las menos notadas y examinadas realidades de la obra de Borges es el dinamismo, la movilidad (especialmente en un período concreto de su vida creadora) de su estilo en prosa. No ocurrió esto con su poesía o con su visión del mundo, que ha permanecido semejante a sí misma desde sus comienzos. Sin exageración puede decirse que en *Fervor de Buenos Aires* (1923) están la mayoría de los temas de Borges y su modo de contemplar y comprender el mundo: su idealismo berkeleyano, su irracionalismo, su negación del tiempo y de la historia, su aunación de emoción individual y meditación metafísica universal, sus limitaciones y temores (ante la pasión amorosa, ante el sexo como goce y entrega, ante el mundo-otro de la mujer, siempre temido y adolescentemente deseado), su concepción de la literatura. Su manierismo temático, para calificar muchos de estos aspectos usando el término propuesto por Hauser[1].

La lectura de un excelente estudio sobre esa prosa[2] puede llevar a una apresurada conclusión: la de que esa prosa es o fue, algo único, un producto terminado y definitivo. Y no es así. La creencia de que la prosa de Borges es un hecho, *un factum,* constituye una petición de principios. Esa máquina admirable de expresión fue un *in fieri,* algo que estuvo en constante movimiento y transición, cambiante y siempre dinámico. Y, lo más asombroso, ese proyecto expresivo de lenta y sostenida movilidad estilística

[1] *Arnold Hauser,* Manierismo y Literatura *(Madrid: Guadarrama, 1969).*
[2] *Jaime Alazraki,* La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, *(Madrid: Gredos, 1983), tercera edición aumentada.*

no se detuvo en ningún momento de la vida creadora del autor argentino. Si comparamos a Borges con los contados escritores de lengua española que en el siglo XX lograron forjar una prosa personal y única (Azorín, Ortega, Alfonso Reyes) se verá que éstos modelaron un instrumento que permaneció sin cambios notables durante muchos años. Con Borges ocurrió exactamente lo contrario. Puede decirse que desde el primer texto escrito la prosa borgiana comenzó un constante proceso de transformaciones, ajustes y dinamismo que sólo se detuvo con la muerte del escritor.

Señalar las etapas de esa prosa, describirlas tanto desde el punto de vista de sus variaciones sintácticas como desde el de su vocabulario, destacar las intenciones estilísticas que motivaron estos cambios y sus fundamentos estéticos e ideológicos, son el objeto de estas páginas, demasiado breves para intento tan complejo y difícil. Tendremos en cuenta ciertas coordenadas básicas, porque un examen detenido de este riquísimo proceso abarcaría el espacio de un grueso volumen. Por tanto, un esquema; con todos los peligros de una síntesis hecha sin contar todavía con los estudios monográficos de ciertas fases. Pero alcanzará, creemos, para echar luz sobre un aspecto poco analizado de un escritor de genio que durante más de sesenta años —con una energía asombrosa y una voluntad constante— luchó denodadamente buscando su propia voz[3].

Vista en una perspectiva cronológica, la prosa de Borges constituye un fascinante proceso de búsquedas y ensayos, de exploraciones sabias en las que casi todas las posibilidades expresivas fueron examinadas, intentadas y realizadas; en la teoría y en la práctica. En esos ensayos de estilos que abarcan nada menos que sesenta años, Borges ha ido buscando su propia voz (como él afirmó con lúcida conciencia de sí mismo). Y en esa búsqueda pueden señalarse etapas más o menos definidas. Esto no quiere decir que los materiales o las tendencias de un período hayan sido totalmente abandonadas en el siguiente. Borges ha ido experimentado y afinando ciertas direcciones; ha dejado unas atrás para siempre, pero otras han sido críticamente analizadas en profundidad, mantenidas y perfeccionadas a través de todos los fructíferos y vigilantes años de su vida de escritor. Ya se verá que en los ultimos años de su vida de prosista, Borges logró hacer coincidir en una misma forma de expresividad escrita, las dos tendencias que durante décadas lucharon en su universo creador por imponer y crear una prosa que reuniera, en una síntesis superior, la riqueza creadora de la lengua literaria con los esguinces sabios y parsimoniosos del relato oral.

En ese proceso hubo dos coordenadas, dos preocupaciones fundamentales que han estado siempre presentes en el ánimo de nuestro escritor, y que determinaron distintos momentos y concepciones de su estilo. La más constante y actuante, ha sido la de la utilización, la de la inserción de lo

[3] *Véase nuestro artículo, «Habla coloquial y lengua literaria en las letras argentinas»,* Anales de Literatura Hispanoamericana, *n. 1, Madrid (1972), 5-51. Reproducido en* Habla y literatura en la Argentina *(Tucumán, Universidad de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, U. T., 1974), pp. 11-56.*



oral en la lengua literaria. Esto es: crear una prosa de poderosa efectividad y expresividad literaria a partir del habla cotidiana. Convertir lo oral en uno de los ingredientes esenciales de la lengua y el estilo de la literatura[4].

La otra es —a primera vista— la antinomia de ésta, su extremo polar: crear una lengua literaria apelando a los materiales cultos heredados de los grandes escritores de ciertos momentos de la historia del estilo prosístico español: la sintaxis y el léxico de Quevedo, los latinismos formales y sintácticos del segundo Siglo de Oro, los recursos estilísticos greco-latinos. Crear una prosa con los materiales y los útiles de toda la tradición literaria de Occidente. El estilo como continuidad de una cultura que va desde Homero hasta Joyce. La prosa como creación dentro de una milenaria tradición escrita. Y el otro extremo: la prosa como instrumento que intenta recrear el también antiquísimo arte del relator iletrado, del primitivo narrador de cuentos que entretenía a un auditorio concreto con su magia milenaria de narrador tradicional. Para expresarlo en dos extremos borgianos: la voz de Quevedo en el *Buscón* y la de un anciano que en una plazuela de El Cairo o de Lima, narra una historia de las *Mil y una noches* o un cuento popular y milenario, apelando a todos los recursos necesarios para mantener hipnotizado y conquistado a su público, pendiente del desarrollo de la acción y encantado por los recursos coloquiales y estilísticos del que habla.

Estas dos coordenadas suponen, supusieron cada una, para el siempre alerta escritor de quien hablamos, toda una problemática específica, y cada una ha implicado la experiencia práctica correspondiente, con sus extremos absolutos llevados por el joven iconoclasta —y experimentador— hasta el último límite. Y en cada caso el autor hizo un detenido examen, reexamen, seguido de la correspondiente autocrítica realizada por el hacedor: Borges. Es claro que estas consideraciones generales apuntan a ordenar, a sintetizar a grandes trazos de modo inteligible un proceso que en la realidad concreta fue mucho más complejo. Trataremos de esbozar sintéticamente su desarrollo. No se olvide que estas etapas o momentos de la historia de la prosa de Borges correspondieron a períodos muy cambiantes de su vida creadora e implicaron modificaciones, a veces de gran importancia, en su estilo, vocabulario, ideales estéticos, modelos concretos y fines específicos en la mente del vigilante escritor.

1. La etapa criollista de los años 20

En esta década digna del asombro, Borges publicó, además de sus tres volúmenes de poesía, otros cuatro en prosa de géneros diversos: el primero

[4] *En el artículo citado en la nota anterior, estudiamos solamente una de esas coordenadas: la de la utilización de lo coloquial en la prosa literaria.*

de prosa ensayística, *Inquisiciones* (1925), al que seguirán *El Tamaño de mi Esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930). Este es un momento decisivo en la evolución estética, humana, literaria del futuro gran creador. En apenas siete fructíferos e increíbles años, Borges da a luz, con una asombrosa facilidad, siete volúmenes que tocan el ensayo literario y de interpretación nacional, la crítica literaria aguda y precisa, la poesía, la preocupación metafísica.

Esta es una típica etapa inicial, de pruebas y de extremos. Borges, que acaba de regresar de Europa en 1921, se muestra deslumbrado e interesado —atraído debiéramos decir— por los dos extremos estilísticos y temáticos que eran su preocupación central de esos cambiantes y creadores años: por la imaginería de la que llamó «secta ultraísta» y por los temas del criollismo martinfierrista. Obsérvese algo que no ha sido señalado antes: la evidente contradicción que esto implicaba y que muy pronto iba a ser analizada críticamente por el siempre atento joven escritor. Pero es que las contradicciones —en todos los momentos y aspectos literarios y aun ideológicos del Borges de este período— fueron uno de los elementos más dinámicos de esta época de su desarrollo creador. Y es este aspecto de constante autoanálisis y examen de los ideales y preocupaciones estéticas de quienes lo acompañaban en esos años, el que merecería un estudio detenido imposible de hacer aquí[5]. La gran preocupación del joven Borges de comienzos de los veinte es introducir lo oral argentino y rioplatense en la lengua literaria. Dar a lo hablado, y a lo local hablado, categoría para ser usado y aun destacado en la lengua escrita. Borges lo intenta todo y lo experimenta todo, sin hacerse ningún problema en cuanto a normas, costumbres o tradiciones existentes. Así, una de sus diabluras experimentales, diríamos, es rechazar todas las normas existentes en cuanto a la división aceptada entre lengua hablada y lengua escrita. Los modismos locales invadirán zonas ni antes, ni después holladas por tales estigmas costumbristas; ingresarán en la prosa ensayística y también en la poesía. El deseo manifiesto era introducir lo oral argentino y rioplatense en la lengua literaria. En el volumen titulado *El tamaño de mi esperanza* aparecen distintas tendencias: prosa lastrada de términos, formas estilísticas y sintácticas que imitan ciertas creaciones unamunianas (creo), inserción de fórmulas coloquiales del habla argentina que se manifiestan no sólo en la sintaxis sino hasta en la reproducción agresiva de la pronunciación rioplatense, imágenes y temas ultraístas, vocabulario a veces quevedesco. Esta mezcla de tendencias e intereses, lo culto del segundo Siglo de Oro y las fórmulas sonoramente rioplatenses en el vocabulario y los giros hablados trasladados a lo escrito literario, se da simultáneamente, lo cual muestra una coexistencia de opuestos estilísticos muy típica de los comienzos:

[5] *Sobre este período se han publicado hace poco dos libros brillantes pero incompletos; ambos persiguen echar luz sobre el momento más crítico del desarrollo de Borges como escritor y, claro está, ambos estudian una década de enorme complejidad vital, estética, familiar, ideológica y social: Víctor Farías,* La metafísica del arrabal, *(Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1992) y Rafael Olea Franco,* El otro Borges. El primer Borges *(Buenos Aires: FCE, 1993).*



«Ni vos ni yo ni Jorge Federico Hegel sabemos definir la poesía. Nuestra insapiencia, sin embargo, es sólo verbal y podemos animarnos a lo que famosamente declaró San Agustín acerca del tiempo... Creo en la entendibilidá final de todas las cosas y en la de la poesía, por consiguiente. No me basta con suponerla, con palpitarla; quiero inteligirla también.» (*El tamaño...* pág. 107).

«La mañana es una prepotencia de azul, un asombro veloz y numeroso atravesando el cielo, un cristalear y un despilfarro manirroto de sol amontonándose en las plazas, quebrando con ficticia lapidación los espejos y bajando por los aljibes insinuaciones largas de luz... La noche es el milagro trunco: la culminación de los macilentos faroles y el tiempo en que la objetividad palpable se hace menos insolente y menos maciza.» (*Inquisiciones*, pág. 79).

Otro aspecto que debe ser tenido en cuenta es que el primer intento narrativo borgiano es de esta década, no de los años treinta. En el número 38 de la revista *Martín Fierro* (1927), apareció «Leyenda policial», reeditado con modificaciones al final de *El idioma de los argentinos*, aparecía con el título «Hombres pelearon». El 16 de septiembre de 1933 —con variantes— publicóse este texto en *Crítica*, ahora se llamaba «Hombre de las orillas». Dos años más tarde el cuento fue agregado al final de *Historia universal de la infamia* y allí recibirá su título definitivo e inmortal: «Hombre de la esquina rosada».

Probablemente el juicio más condenatorio de esta década sea el del mismo Borges, quien durante toda su vida calificó duramente sus variados intentos del período. Esos intentos no consistieron solamente en el uso o no de un vocabulario latinizado y conceptista que compartía —al parecer sin problemas— un espacio escrito inundado de formas coloquiales y casi regionales, que alternaba lo coloquial con lo escrito-literario; de formas sintácticas en las que se manifestaba visiblemente lo argentino y rioplatense, junto a otras cargadas de elementos sintácticos del latín clásico. Al lado de esta heterogeneidad de léxico y sintaxis también se daba una semejante disparidad de opuestos en el plano de las fuentes, los temas y los intereses: lo local y regional, marcadamente rioplatense, convivía con lo universal y lejano. Y en el campo de las ideas —al parecer sin conflicto visible alguno— la preocupación localista (y hasta regional: Almafuerte, los carros de mercado y sus inscripciones, los compadritos de «lengue» y cuchillo, el tango, Carriego y la mitología barrial diríamos, el duelo a cuchillo, etc.), se manifestaba junto al pensamiento universal, las dos áreas que a partir de este período interesarán a nuestro autor. Esto a pesar de que la mayoría de la crítica europea (y buena parte de la estadounidense), siga insistiendo en querer considerar a Borges como a un autor exclusivamente del Viejo Mundo y creyendo que su nacimiento —en un extremo olvidado del planeta— es nada más que una casualidad.

En este sentido léanse las consideraciones que dos de esos críticos «occidentales y europeos» han hecho con respecto a nuestro autor[6].

[6] *Sobre este vasto y polémico tema, además de los ataques y críticas que contra Borges se han escrito en su propia patria —desde el conocido ensayo de A. Prieto,* Borges y la nueva generación *(Buenos Aires: Centro, 1954), pasando por la antología de Juan Fló,* Contra Borges *(Buenos Aires: Galerna, 1978)— deben contarse aquellos que, en una postura opuesta a la anterior, niegan que el escritor y su obra expresen o se interesen por su patria nativa. Entre los más fervorosos críticos que rechazan toda relación de su obra con su país, debemos recordar el encendido y pro europeo volumen de M. Berveiller,* Le cosmopolitisme de J.L. Borges *(París, 1973), pág. 49. J. Sturrock,* Paper Tigers. The Ideal Fictions of J. L. Borges *(Oxford: Clarendon Press, 1977), págs. 9, 12-13. Uno de los textos más característicos de esta forma manifiesta de imperialismo cultural puede leerse en un artículo que el crítico George Steiner publicó en 1980: «The Archives of Eden»* Salmagundi, *No. 50-51 (Fall 1980-Winter 1981), pág. 85 y, en la misma revista, pág. 251; el artículo ha sido reeditado en otras partes. En contra de esta visión que niega toda relación del escritor con su propio país, leí en el XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, realizado en la Unesco, en París, en junio de 1983, una comunicación titulada «¿Es Borges un autor hispano-*



Este primer intento narrativo borgiano era un típico monólogo dramático, género que fue inaugurado en la Argentina por José S. Alvarez. Su intención básica es representativa de la admiración que por el «culto del coraje» sintieron los martinfierristas, y que en Borges pareció ser una atracción perfectamente explicable por lo primitivo y feroz de la fuerza agresiva de ciertos tipos delincuenciales (el escritor de barrios ciudadanos y de buena posición económica se sentía atraído por esa violencia que no existía ni tenía sentido en el tranquilo mundo burgués del cual Borges provenía). En el plano estilístico ese relato es el primero en el que a través de la recreación del habla del personaje, Borges escribe un texto narrativo en el que los esguinces y las fórmulas orales se erigen en material literario de asombrosa calidad expresiva. Obsérvese que Borges lo que perseguía era reproducir (si es lícito decir esto frente a un texto cuya complejidad y riqueza es mucho mayor de lo que el verbo «reproducir» puede expresar) a reproducir en el habla de un personaje su modo de narrar. Pero todavía no se ha atrevido a poner en la pluma del narrador esos esguinces orales. Eso vendrá en la década siguiente. Seis años tardará en convertir esa transcripción literal en instrumento literario[7].

2. La ironía y sus congéneres: *Historia Universal de la Infamia (1935)*

En un panorama de la narrativa de Borges que publiqué en 1968, señalaba la necesidad de ordenar esos textos en dos apartados[8]. Uno, esencial,

americano?»; el texto se reprodujo en Saúl Yurkievich (editor), Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura *(Madrid: Alhambra, 1986), págs. 240-246. Poco después, Gene H. Bell Villada, en «Borges as Argentine Author, and Other Self-Evident (if Often Ignored) Truths», Salmagundi, 82-83 (Spring-Summer 1989), págs. 305-319, refiriéndose al artículo de Steiner lo acusaba de pretender «negarle a Borges toda raíz local, o ninguna preocupación o temática argentina, ninguna relación con el pasado y el presente nacional. Con esto, (agregaba el estudioso citado) dichos críticos ignoran hechos elementales de gran importancia tales como que el joven Borges fue profundamente nacionalista en cuanto a la literatura, tampoco mencionan las razones por las cuales Borges rompió con los nacionalistas después de 1930, y, además, el gran material de tipo nacionalista que aparece hasta en su última época de producción literaria», pág. 306, ibidem. Daré a publicidad pronto un detenido examen de este problema que, en cierto sentido, toca aspectos sostenidamente polémicos de la obra y la vida de Borges y que además echará luz —así espero— en uno de los peores mal entendidos en que hemos caído repetidamente tanto Borges mismo como sus lectores.*

[7] *«It took me some six years, from 1927 to 1933, to go from that all too self-conscious sketch «Hombres pelearon» to mi first outright short story, «Hombre de la esquina rosada». A friend of mine, don Nicolás Paredes, a former political boss and professional gambler of the Northside, had died, and I wanted to record something of his voice, his anecdotes, and his particular way of telling them. I slaved over every page, sounding out each sentence and striving to phrase it in his exact tones... I never regarded it as a starting point. It simply stands there as a kind of freak», escribe Borges en su «Autobiographical Essay».*

[8] *«La narrativa fantástica: Borges, en* Capítulo. La Historia de la Literatura Argentina, *vol. 3 (Buenos Aires, Centro Editor de*



comprendía los grandes libros que le han dado fama internacional (desde *Ficciones* hasta *El Informe de Brodie)*. En otra sección debían ir aquellos que Borges calificó de Ejercicios: el que encabeza este apartado, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946), *Un modelo para la muerte* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Unos practican el tema policial, con exageradas notas costumbristas; otros la sátira, el pastiche, el sarcasmo y hasta la crítica irónica de ciertas ridículas costumbres intelectuales. Todos —y en especial la desaforada *Historia...*— están dirigidos al humor y la visión sarcástica o cómica de la realidad argentina.

El estilo persigue, sobre todo, dibujar una realidad a la que ese mismo estilo va creando y despojando a la vez de toda seriedad y, al quitársela, al forjarla con un instrumento estilístico que apela a la ácida estilización de lo irónico, la desverosimiliza, le quita todo rastro de credibilidad. Crea referencialmente un mundo y, a la vez, lo contempla irónicamente. Lo importante no es el mundo que las palabras mentan e inventan, sino la actitud que el narrador descubre frente a esa realidad a través de su estilo. La mayoría de sus recursos son típicos del barroco (que Borges conocía a través de sus escritores mayores, comenzando por Quevedo, antigua lectura y admiración tanto de Borges como de Bioy Casares). Señalemos algunos de esos recursos del siglo XVII: la unión de opuestos («atroz redentor», «impostor inverosímil», «clemencia falaz»), la enumeración heterogénea y contradictoria, la ironía, la exageración hiperbólica, el parodiar irónicamente el estilo de la narración histórica, el humor negro, los desniveles lingüísticos, la oposición entre los contenidos y los términos que apuntan a ese contenido, el uso teatral y estético del lenguaje, etc[9].

En este estilo barroco, las palabras eran mucho más importantes que las cosas que mentaban; por eso la atención del lector se volvía sobre ellas que, como un poderoso agente corrosivo, desvaloraban humorísticamente la realidad que describían o mentaban. Por eso siempre ha llamado la atención la inserción (obsérvese al final del libro), del cuento «Hombre de la esquina rosada». Borges, que siempre ha sabido muy bien qué estaba haciendo, tenía conciencia de que el estilo y la concepción de la literatura del volumen de 1935 muy poco tenía que ver con el relato nacido en 1927...

Este libro juguetón y conceptista, cuya aparente facilidad y hasta superficialidad esconde enorme sabiduría de estilo (especialmente de ciertas formas de la prosa griega y latina antiguas, materia sobre la que pronto publicaré un estudio que es apenas un adelanto de una mina lista a nuevas búsquedas), pertenece a la que hemos denominado concepción «literaria» de la prosa. No a la hablada u oral. Es un extremo en una dirección,

América Latina, 1968), págs. 1129-1152. Allí se indicaba: «...la obra de Borges se inscribe bajo dos tipos (no siempre claramente diferenciados) de ficciones: la primera puede ser calificada de realista y satírica... La otra zona de su obra en prosa es la que está perfectamente representada por tres volúmenes fundamentales... Ficciones, El Aleph *y* El Hacedor...», *pág. 1129.*

[9] *Sobre* Historia Universal de la Infamia *puede verse, además de mi trabajo citado en la nota anterior, el número especial que la* Review 73, *Center for Inter-American Relations, New York (Spring, 1973), dedicó a Borges, con buenos estudios de Norman T. Di Giovanni, A. Alonso, D. Gallagher, S. Jill Levine, R. Caillois y E. Rodríguez Monegal.*

pero siendo un extremo es el instrumento —un poco desaforado e hiperbólico— que expresa una de las constantes más típicas de la obra de Borges: la ironía. Y la ironía (que roza lo humorístico, lo resignado, el chiste, el sarcasmo casi venenoso —ejemplo el «elogio» de Ortega— la «cachada» argentina, el juego de palabras, el absurdo, el conceptismo desenfrenado, etc.), es un componente fundamental de la visión del mundo de Borges y aparece en todos sus contextos, desde la lírica al ensayo, desde las dedicatorias a las notas cinematográficas.

3. La prosa literaria conceptista y famosa: *Ficciones y El Aleph.*

Los dos volúmenes que encabezan este apartado son el ejemplo típico de la prosa más famosa de Borges, aquella que lo ha hecho universalmente conocido. El extremo máximo, en concisión, en riqueza de recursos literarios heredados y renovados con genio, en utilización sabia de dichos recursos está en tres textos ejemplares como cenit de un estilo «culto»: «El Inmortal», «Los Teólogos», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Innecesario señalar que sus características más destacadas (vocabulario, variantes, adjetivación, figuras e imágenes) han sido muy bien analizadas por Jaime Alazraki en su admirable libro ya citado[10].

Esta prosa es la de los libros desde *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), hasta varios de los cuentos que aparecen en *El informe de Brodie* (1970) y se notan sus influjos en *El Congreso* (1971). Todos textos que deben colocarse dentro de la que hemos llamado tradición culta y no coloquial.

4. La oralidad que convierte los cuentos en relatos (1970-1980)

El *Informe de Brodie y El Libro de Arena* (1975) traen un inteligente rescate y una renovación sabia de tendencias que ya estaban presentes en el Borges de hacia 1927. Por eso podríamos decir que la intención de estas dos últimas décadas (1970-1980) ha sido la de crear una perfecta y expresiva prosa narrativa, que sea capaz de utilizar y de recrear eficazmente los recursos orales. Es un narrar que usa los guiños y tics cómicos, irónicos, patéticos, tersos y confidentes de lo hablado. Un nivel nuevo se instala en esta prosa: el de lo dicho, un tono coloquial-amical que apela a una delicada ironía, a un vocabulario y a una sintaxis de sencillez cotidianas, en

[10] *Además del libro del catedrático de Columbia, véanse las observaciones sobre el estilo* culto *que hice ya en 1962: «Estructura de la prosa de Jorge Luis Borges», Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas (Oxford: The Dolphin Book Co., 1964), págs. 125-130.*



la que una despojada sabiduría narrativa ha elevado lo simple (lo aparentemente simple) a jerarquía literaria[11]. Es un acento épico y oral que con mesurada sonrisa comprensiva utiliza ciertas formas coloquiales rioplatenses algo arcaicas, pero tan comunes y extendidas que pertenecen, en definitiva, a todo el orbe hispánico. Ninguna o casi ninguna de las complicaciones sintácticas de otrora aparece en ella. Y cada tanto, un diminutivo, un giro conversacional cotidiano y simplísimo, deslizan una emotividad contenida en medio de esa superficie en la que reaparece el ingenio hipnótico de esos viejos «gastados por el tiempo», que eran capaces de encantar auditorios de hace centenares de años apelando a la milenaria magia del contar, cada día más olvidada en el mundo de imágenes en el que nos toca vivir... Donde la habilidad narrativa tradicional se aunaba a un dominio magistral de la materia narrativa y de su organización y estructura. He aquí dos ejemplos:

> «Manuel Cardozo y Carmen Silveira tenían unos *campitos* linderos. Como el de otras pasiones, el origen del odio siempre es oscuro, pero se habla de una porfía por animales sin marcar o de una carrera a costilla, en la que Silveira, que era más fuerte, había echado *a pechazos de la cancha al parejero* de Cardozo. Meses después ocurriría, en el comercio del lugar, una larga *trucada mano a mano, de quince y quince...* Cuando guardó *la plata en el tirador,* agradeció a Cardozo la lección que le había dado. Fue entonces, creo, que estuvieron a punto de irse a las manos. La partida había sido muy reñida; los concurrentes los desapartaron. (*El informe de Brodie,* pág. 102).
>
> «Ya no era un forastero y todos lo trataban con atención y casi lo mimaban. A ninguno le gustaba el café, pero había siempre una *tacita* para él, que colmaban de azúcar.
>
> El temporal ocurrió un martes. El jueves a la noche *lo recordó* un golpecito suave en la puerta que, *por las dudas,* él siempre cerraba con llave. Se levantó y abrió; era la muchacha. En la oscuridad no la vio, pero por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda (ibidem, págs. 134-35).

Pero además de usar estas formas especiales, los textos se sitúan casi siempre en una cadena oral, tradicional. Borges nos «entrega» esas historias (y así las llama: historias), como pertenecientes a una cadena inmemorial, en la cual han pasado de una boca a una conciencia, y de allí han vuelto a sernos relatadas. Así, su versión del relato se convierte en una posible dentro de la serie. Y entonces el relator es parte de la memoria colectiva, de la especie, no un autor determinado. De esta manera, como en todos sus cuentos, el nivel oral se adecúa exactamente al contenido del texto que comunica.

Ahora vemos que los intentos del período criollista no fueron abandonados, que en verdad Borges perseguía algo mucho más complejo y difícil. Y, a la vez, las formas más extremadamente «literarias» han sido rescatadas, duermen escondidas debajo de una superficie inocentemente tersa y

[11] *En el mismo año 1972 en que apareció mi trabajo en* Anales de Literatura Hispanoamericana, *en Madrid, donde se hablaba de «una nueva prosa borgiana», Carter Wheelock publicó en* Tri-Quarterly, *n. 25 (Evanston: Northwestern University, Fall 1972), 403-440, su artículo titulado «Borges' New Prose», que he leído mucho después de publicado y que trae una serie de sagaces observaciones sobre este complejo asunto.*

aparentemente sencilla y simple. Por otra parte, tengo perfecta conciencia de que algunos textos de *El libro de arena,* por ejemplo «Undr», o «La secta de los Treinta», están escritos dentro de la tendencia anterior. Pero creo que esta esquemática ordenación de cuatro momentos en la prosa de Borges, permitirá comprender el fascinante aprendizaje y desarrollo voluntario de un escritor cuya conciencia literaria se mantuvo asombrosamente alerta y viva durante toda su larga trayectoria creadora. Y, a la vez, percibir cómo supo rescatar creadoramente etapas de su propia historia estilística que parecían olvidadas. Entender así el envés de, quienes probablemente, uno de los más grandes hacedores de literatura de todos los tiempos.

Rodolfo A. Borello



De Montaigne a Arciniegas: la escritura y la construcción del ser americano

Una de las características del intelectual hispanoamericano ha sido su activa participación en la construcción del continente, no sólo desde el ejercicio de las letras, sino desde lo que podría llamarse el ejercicio de las armas, su papel combativo y polémico en momentos cruciales de la historia. El creador, en América, como señala Graciela Maturo, «es a menudo un agudo teórico que no sólo analiza y comprende su propia creación: avanza haciendo de ella un espejo del mundo y de sí mismo, hacia más amplios niveles de comprensión e interpretación»[1]. En ese proceso creador ha sido de vital importancia la comprensión del otro, circunstancia que surge desde el momento del descubrimiento y que empuja a ensayar caminos para definir una identidad cuestionadora y conflictiva, siempre en relación con ese otro que es también parte de uno mismo. Por sus características, el ensayo se ha adecuado más que ningún otro género a las necesidades expresivas del intelectual hispanoamericano que ha encontrado en la escritura una posibilidad de ser.

Recordemos la clásica definición del ensayo de Alfonso Reyes: «Este centauro de los géneros donde hay de todo y cabe de todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede responder ya al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al etcétera... cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía»[2].

Las características que subrayo sirven también para explicar la función del ensayo en la configuración de lo americano entendido como proyecto, como forma híbrida inconclusa y en proceso de gestación, siempre en busca de su expresión. El colombiano Germán Arciniegas en *Nuestra Amé-*

[1] *Maturo, Graciela, «La imaginación creadora en la teoría literaria hispanoamericana», en* Imagen y expresión. Hermenéutica y teoría literaria desde América Latina, *Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1991, p. 10.*

[2] *Reyes, Alfonso,* Obras Completas, *Tomo IX, México, F.C.E., 1959, p. 403.*



rica es un ensayo[3] ya señalaba los orígenes del género en el momento del descubrimiento, con Vespucci y Colón, quienes discuten los temas que ocuparán gran parte de la ensayística hispanoamericana a lo largo de su historia: los seres humanos y el medio geográfico en el que se desarrollan.

Arciniegas plantea que el ensayo no nace con Montaigne, sino mucho antes, con el Almirante y con cronistas como López de Gomara, en cuyos textos se inspira el autor francés para criticar, entre otras cosas, la política colonialista española. Lo que el colombiano pretende demostrarnos es que América proporciona la materia de un género en el que tan cómodamente se instala la mentalidad renacentista. Tales afirmaciones nos resultan enormemente sugestivas porque afianzan la idea de que América es ante todo sustancia, materia genésica y, a la vez, origen del pensamiento moderno, de ciencias tan nuevas como la sociología que, según el autor, no surge con Comte, sino con los cronistas, cuyas observaciones dan lugar a perturbadoras comparaciones.

Con esta teoría, Germán Arciniegas (Bogotá, 1900) imprime una tonalidad distinta a ese diálogo entre lo europeo y lo americano que dinamiza gran parte de la producción literaria en Hispanoamérica. Desde su primer libro, *El estudiante de la mesa redonda*[4] este colombiano ha polemizado con los europeos, como Hegel y Papini, cuestionando sus teorías sobre América y los americanos, enfrentando a sus razonamientos la magia y la poesía de un continente que rechaza todas las clasificaciones, defendiendo la diferencia frente a las tesis sobre la inferioridad de estos pueblos, proclamando la pluralidad cuando el mundo estaba dividido en dos bloques ideológicos y desdramatizando los hechos de la conquista con altas dosis de humorismo.

Como teórico y maestro del género, Arciniegas fija los rasgos de lo americano en una extensa obra que abarca más de cincuenta títulos en los que cabe de todo: la historia, los seres humanos, la naturaleza, la poesía, las costumbres, la magia, etc. En ensayos como *América tierra firme*[5] es evidente su apropiación del modelo de Montaigne tanto en la estructura del texto como en los recursos que utiliza para persuadir al lector. «De la edad del bejuco a la edad del cerrojo», un capítulo en el libro arriba mencionado, evoca textos como «Los coches» en el tercer tomo de los *Essais*[6] donde Montaigne utiliza como disculpa la reflexión sobre la función social de los coches para manifestar su rechazo por el lujo de ciertos imperios, a la vez que lamenta el sometimiento de las tribus americanas por los españoles a quienes encuentra codiciosos y brutales.

Veamos el orden de exposición de las ideas de Arciniegas en el ensayo mencionado y los trucos que utiliza para capturar a los lectores.

[3] *Arciniegas, Germán, «Nuestra América es un ensayo», en* Cuadernos, *nº 73, 1963, pp. 9-16.*
[4] *Arciniegas, Germán,* El estudiante de la mesa redonda, *Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1932.*
[5] *Arciniegas, Germán,* América tierra firme, *Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.*
[6] *Montaigne, Michel,* Oeuvres Complètes, *París, Seuil, 1967.*



En la introducción el autor expone la tesis del dominico francés M. J. Lagrange sobre el origen de las puertas: «El primer golpe de genio y el primer rasgo de audacia no fue la conquista y la invención del sílex de Thenay, sino con toda seguridad la invención de las puertas, la colocación de una piedra gigantesca en medio de la entrada, por cuyos lados pudiera pasar el hombre y ninguno de sus grandes y voluminosos enemigos»[7].

A continuación refuta la teoría, poniendo en duda su universalidad, cuestionando no sólo lo que se dice, sino desde dónde se dice. Las generalizaciones europeas son para el colombiano un problema de perspectiva. «El francés —sugiere Arciniegas— tiene un sentido que le es peculiar: el del ahorro, el de la economía». Tal característica, afirma de manera arriesgada, degenera en el defecto de la avaricia que se filtra en los juicios del autor. «El ilustre señor Lagrange, al querer hacer una filosofía universal apoyándose en el invento de las puertas, se ha limitado a presentarnos una fotografía psicológica del francés, que posiblemente no nos servirá de base para analizar un proceso semejante tomando a América como punto de partida»[8].

Para refutar las afirmaciones de Lagrange, Arciniegas se sitúa en su perspectiva de americano: «Yo no sé si sea una presunción excesiva la de creer que nosotros, los habitantes de esta América, estamos más cerca del salvaje, y aún del hombre primitivo que de los muy civilizados de la cultísima Europa». Así deja en el aire una duda, para después aclarar su perspectiva con otra ironía: «Pero la verdad es que me siento más cerca de los días simiescos de la creación de lo que supongo habrá de sentirse el señor Lagrange»[9].

Esta defensa de lo salvaje parece responder al dilema de Sarmiento, civilización o barbarie[10], enfrentando a las teorías eurocentristas el paisaje americano donde están gran parte de los argumentos de Arciniegas: «Y mirando el paisaje primitivo de América, no veo la puerta sino como una invención muy posterior en el desarrollo intelectual del hombre». El autor relaciona la puerta con un momento de la historia del ser humano que va del paso a la lucha por la conservación de la especie a la explotación del hombre por el hombre: «Se me ocurre que esa puerta de pura roca, si bien pudo ser útil en el caso de ciertos pueblos, no debió generalizarse entre los hombres sino cuando su lucha pasó a ser la de la defensa de la especie para convertirse en la lucha del hombre por el hombre»[11].

Otra de las tesis que refuta Arciniegas es la de que los pueblos primitivos fueron todos cavernarios, obviamente, por razones de tipo medio ambiental: «Lo mismo en las épocas prehistóricas que en las actuales, en esta carcasa de planeta han existido climas y circunstancias. De una zona a otra cambian la flora, la fauna, el paisaje, y es muy verosímil que hubiesen existido

[7] *Arciniegas: 1937, p. 51.*
[8] *Arciniegas: 1937, p. 51.*
[9] *Arciniegas: 1937, p. 52.*
[10] *En* América Mágica, *Buenos Aires, Sudamericana, 1958, Arciniegas define a Sarmiento como un bárbaro que creía en la civilización, desdibujando así una falsa oposición entre civilización y barbarie.*
[11] *Arciniegas: 1937, p. 52.*

hombres primitivos no cavernarios»[12]. A continuación, recurre a la ironía para cuestionar el complejo de inferioridad de algunos hispanoamericanos: «Yo sé que esta afirmación entristecerá a muchos de mis conciudadanos que desearían tener progenitores de las cavernas para exhibir una prosapia de tipo europeo y justificar ancestralmente algunas de sus ideas...»[13].

Para convencer al lector, Arciniegas no sólo recurre a argumentos como el determinismo ambiental y la diferencia, sino que refuerza sus afirmaciones bajo la forma de un testimonio personal: «Yo traje del Amazonas, y la conservo en un museo de curiosidades, una piedrecilla del tamaño de un grano de maíz. El mérito de esta roca consiste en que es la roca de mayor tamaño que se puede hallar en estas regiones»[14]. Y para rematar su exposición de motivos y la fuerza de sus convicciones, el autor se dirige a sus lectores como si buscara la complicidad de los amigos. «Yo quiero que todos mis amigos que me leen participen de mi propio desconcierto y se convenzan de que nosotros los americanos vivimos en un mundo arbitrario, en países exóticos y estrambóticos, en un gongorismo geográfico que elude las clasificaciones de los sabios europeos»[15].

Elevando la temperatura moral de un lector cautivo por el mágico poder de su palabra, el escritor evoca la historia de América, citando a los cronistas como Juan de Palafox y Mendoza que describe el modo de vida de los indígenas americanos: «Contentanse con un pobre jacal por casa, y en sus tierras, donde no hay sino indios, no tienen más cerradura en sus puertas que la que basta a defenderlas de las fieras, porque entre ellos no hay ladrones ni qué hurtar, y viven en una santa ley sencilla y como era la de la naturaleza»[16].

Tal defensa de lo americano es sin duda una reacción entusiasta, posible gracias al clima creado por las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Arciniegas es uno de esos americanos que, como Asturias, realizaron el viaje a Europa que resumía la quimérica búsqueda de la modernidad de sus antepasados. Pero al llegar a la mítica ciudad de París donde rabiosamente se ensayaban tantas propuestas estéticas y se lanzaban tantos manifiestos contra la razón y las costumbres burguesas y en defensa de un pensamiento mágico y de un arte primitivo y puro, descubrieron que la idea de la decadencia se apoderaba de Europa y que los artistas como Artaud buscaban en las culturas precolombinas una vía hacia un contacto directo con las formas de la naturaleza, un retorno a los orígenes.

Esta situación, que sin duda sacudió la conciencia de los americanos, contribuyó a elevar su autoestima y les aportó elementos para superar el tradicional complejo de inferioridad frente a Europa. Si bien Bolívar y Martí proclamaron con urgencia la necesidad de crear modelos adecuados para superar la dependencia cultural frente a las potencias europeas, los

[12] *Arciniegas: 1937, p. 53.*
[13] *Arciniegas: 1937, p. 53.*
[14] *Arciniegas: 1937, p. 53.*
[15] *Arciniegas: 1937, p. 54.*
[16] *Arciniegas: 1937, p. 56.*



intelectuales se quedaron atrapados en las oposiciones barberie/civilización, atraso/modernidad, tradicionalismo/cosmopolitismo, etc., en las que entraban en juego la defensa o el desdén hacia lo propio frente a lo foráneo.

Con las vanguardias se rompe, al menos al nivel del discurso, esa falsa dicotomía. Lo foráneo se asimila y cuestiona. Lo propio se redimensiona desde las corrientes de pensamiento foráneas, se le asignan nuevos valores. La sustancia literaria que proporciona la naturaleza americana, se moldea con técnicas como las propuestas por el surrealismo. Por eso no debe extrañarnos que un ensayista como Arciniegas cuestione en 1937 las teorías de los europeos, oponiendo a sus clasificaciones la diversidad; a sus generalizaciones, la pluralidad; presentando argumentos históricos (textos, crónicas, etc.), argumentos medioambientales —como los positivistas—, apelando a la ironía y al humor, aportando su experiencia y su perspectiva: la de un americano que se niega a ser clasificado y encasillado en los moldes eurocentristas.

Nada más apropiado para esta terapia, la de elevar la moral de los americanos, que el ensayo, donde el sujeto puede exteriorizar sus fantasmas bajo formas diversas y con distintas tonalidades. Como todos sabemos, el ensayo es producto de la mentalidad renacentista, que necesita mostrar la interioridad del ser humano, en una aventura ciertamente arriesgada, tal es la de confesarse ante sus contemporáneos. El género obviamente tiene en Montaigne a uno de sus precursores[17]. En *Essais* éste señala sus rasgos esenciales: subjetividad y arbitrariedad, los cuales permiten que el sujeto desarrolle su capacidad crítica al aproximarse al mundo que lo rodea[18].

Pero el estilo de cada ensayista es tan personal que muchas veces es difícil encontrar rasgos comunes entre ellos. Sin embargo, Michel Butor encuentra la unidad del ensayo siguiendo un riguroso análisis estructural[19], es decir, identificando sus elementos y determinando su función y sentido, estableciendo las relaciones entre ellos.

Lukacc, en cambio, lo explica desde su función expresiva y su peculiar subjetividad: «Hay vivencias (...) que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión (...) la intelectualidad y la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de la existencia; como concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida»[20].

Ciriaco Morón Arroyo en *Ensayo y ciencias sociales*[21], plantea la necesidad de definir el género a partir del modelo de Montaigne, tomando como punto de referencia un «concepto universal» del ensayo, es decir, una

[17] *Sobre los orígenes del ensayo ver: Terrase, Jean:* Rhétorique de l'essai littéraire, *Quebec, Les presses de l'Université du Quebec, 1977; Butor, Michel:* Essais sur les essais, *París, Gallimard, 1968; Sayce, R. A.,* The Essays of Montaigne. A critical Exploration, *London, Weidenfield and Nicolson, 1972; Naudeau, Oliver,* La pensée de Montaigne et la composition des «Essais», *Genève, Droz, 1972.*

[18] *En Montaigne, «De Demócrito a Heráclito», en* Essais, *II, 12, París, Garnier, 1912, el autor aclara que entre los muchos aspectos que puede abordar elige uno para acariciarlo o para penetrar hasta el fondo, por lo que sus juicios se convierten en un elemento imprescindible.*

[19] *Butor, M. en* Essais sur les essais, *se basa en Mongaigne para ofrecernos la estructura del género: a) introducción, tesis, refutación, ironía para ridiculizar la primera, experiencia personal para desmentir la segunda, b) primera proposición, bajo la forma de ejemplo o testimonio, c) narración o confesión, etc.*

[20] *Lukács, Georg,* El alma y las formas y la teoría de la novela, *Barcelona, Grijalbo, 1975.*

[21] *Morón Arroyo, Ciriaco, «Ensayo y ciencias sociales», en* El escritor como crítico literario y el ensayo en la literatura hispánica, *en Hispanic Literatures 6th Annual Conference, Oct. 17-18, Indiana, Pennsylvania University, Editor Cruz-Menízabal.*



estructura apriori del género, una realidad que sólo pueda cobrar forma a través del ensayo, definición que quizá se acerca a la de Lukacz, todo ello estableciendo una historiografía. El autor se remite a Bacon quien aclara: *the word is late, but the thing is ancient*[22] y se remonta a las epístolas de Séneca a Lucio, para establecer los orígenes del ensayo.

Como ya se ha dicho, Montaigne elige como disculpa un tema cualquiera para expresarnos su punto de vista sobre diferentes aspectos de la vida, proceso que implica una indagación honda sobre sus principios morales, sus emociones, sus conocimientos, lo cual supone un ejercicio de honestidad cuyo resultado debe ser la desnudez del ser interior, *Je m'étudie plus qu'autre subjet. C'est ma métaphysique, c'est ma physique,* nos dice.

Así, parte de una historia personal que inserta dentro de una estructura universal, para evitar caer en lo anecdótico. El tema de los coches en «Los coches» —capítulo sexto del tomo III— es una disculpa para darnos sus opiniones sobre el lujo y la vanidad de algunos monarcas y la sensación de malestar que esto le produce y, al mismo tiempo, dejar oír su diatriba anticolonialista, lamentando que los pueblos americanos no fueran conquistados por los griegos y romanos que, a su juicio, hubieran «disipado dulcemente» su «naturaleza salvaje», y no por los españoles que los doblegaron y empujaron hacia la traición, la lujuria, la avaricia y hacia toda suerte de inhumanidad, de crueldad y de cinismo.

Esta retórica facilita la inserción de su pensamiento en el tiempo, en un proceso que parte de él y va hacia el conocimiento de «sí mismo» en la trama del discurso, de modo que la experiencia personal es a menudo la piedra de toque de la verdad. Pero tal argumentación, no exenta de prejuicios morales e ideológicos, no se considera objetiva desde el punto de vista científico.

Al comparar la forma del ensayo con el método científico, Ortega y Gasset nos dice que es *la ciencia, menos la prueba explícita*[23]. A Montaigne no le interesa demostrar nada, él sólo pretende exponer una idea y desvelarla a los otros. La subjetividad de esta forma de conocimiento es entonces relativa, pues lo que nos muestra de su experiencia personal con los coches está inserto dentro del concepto del lujo, como expresión de poder, de ciertos imperios, actitud que, a la vez, justifica despotismo y el sometimiento de otros, principio en que se apoya una determinada política colonialista.

Esta actitud frente al conocimiento es retomada por la fenomenología que no pretende demostrar nada, sino invitar a ver, exponiendo las cosas desde una perspectiva determinada. En el ensayo, como señala José Olivio Jiménez, «(...) todo depende del enfoque, no del tema»[24], es decir, los marcos de una historia del ensayo están dados «por la presencia de cier-

[22] *Citado por Morón Arroyo, Ciriaco;* Op. cit., *p. 6.*
[23] *Ortega y Gasset, José,* Meditaciones del Quijote, *Madrid, Espasa Calpe, 1978, p.*
[24] *Jiménez, José Olivio,* Breve historia del ensayo hispanoamericano, *Madrid, Alianza, 1990, p. 13.*



tos elementos intrínsecos que tienen que ver con el modo en que un escritor piensa su asunto».

Entre tanto, el método científico de conocimiento, que se apoya en la experiencia y en la observación, va abriéndose paso hacia el Siglo de las Luces en la época de Montaigne, por lo que resulta curioso que en un momento en que las ciencias avanzan más allá de las fronteras, el autor de *Essais* se repliegue en su interior e indague en las profundidades de su ser otro tipo de saber que va del logocentrismo a la escritura en el tratamiento de los temas éticos y morales (o psicológicos), en un diálogo entre el yo y el mundo circundante, de modo que la existencia se va desvelando a sí misma en la escritura.

El ensayo, como afirma José Olivio Jiménez, «cuestiona la verdad establecida, abre fronteras y niega las formas sacralizadas del conocimiento (incluso la propia, pues el ensayo se interroga a sí mismo), cuestionamiento que las enriquece y les da nueva vida»[25]. Esa flexibilidad del género permite el libre fluir de las ideas, abre camino a las especulaciones filosóficas, acerca muchas veces la palabra al poema y hace del proceso del conocimiento una grata y arriesgada aventura. «Antidogmático, asistemático y con frecuencia herético», al decir de J.O.J., el ensayista, se convierte muchas veces en la conciencia de su tiempo.

La literatura hispanoamericana nos ofrece una notable cantidad de ejemplos en los que la lucidez del autor destaca tanto como su virtuosismo en el manejo del idioma, como si el hecho de indagar sobre el pasado y el presente, se convirtiera en un ejercicio poético. Desde Mariano Picón Salas hasta Octavio Paz, la pregunta por el ser es prácticamente un ejercicio poético a través del cual se construye la imagen de esa *América mágica* que Arciniegas descubre al reinterpretar los hechos del pasado, al estilo de Montaigne, como en *América tierra firme,* donde toma como disculpa el tema de las puertas y los cerrojos, para ilustrar los hábitos de la sociedad colonial hispanoamericana y expresar su inconformidad ante la tendencia de ciertos estudiosos de Hispanoamérica que suelen generalizar desde los parámetros europeos.

El autor de un ensayo pone emoción en sus ideas e intenta confesarse y persuadir haciendo gala de su maestría en el manejo del lenguaje. Esta literatura de tipo confesional pone de manifiesto el carácter del ensayista, que quiere convencer con su exposición, ganar adeptos para su causa y hacer arte —porque pone a su servicio todos los recursos de la estética—, pero, ante todo, quiere como un Mesías, poner su experiencia al servicio de los otros. ¿Vanidad?, ¿humildad?, ¿ausencia de pudor?, ¿autorreferencialidad?, ¿qué ocultas razones empujan a un escritor a desnudarse ante sus contemporáneos?

[25] *Jiménez: 1990, p. 13.*



El clima de las vanguardias europeas, tan favorable al ensayo hispanoamericano, aportó, entre otras cosas, un nuevo concepto del ser humano. El descubrimiento del inconsciente por parte de Freud y la concepción marxista de la historia, introdujeron cambios fundamentales en el tratamiento de los temas sociales. Si el positivismo estableció una relación directa entre el ser humano y el medio ambiente en el que se desarrolla, el psicoanálisis y el marxismo ofrecieron nuevos elementos para explicar el devenir de los pueblos desde un inconsciente colectivo.

Un historiador como Waldo Frank[26], que tanto influyó en autores como Arciniegas, presenta los hechos desde diferentes perspectivas: la del indígena, la de los colonizadores, la de los misioneros, la del mestizo atrapado en el problema de su identidad: «En el mestizo, España y América se unen por primera vez. Y la unión es la guerra. Dos voluntades del mundo se encuentran y se vuelven una con otra. Ninguna puede prevalecer y ninguna puede morir»[27]. Esta condición dual del mestizo se convierte en un motivo de reflexión a partir del cual se explican los conflictos de la sociedad hispanoamericana, desde Garcilaso hasta Paz.

Abordar el tema del mestizaje desde la perspectiva de un americano, como ocurre con Arciniegas, implica desvelar el ser interior y abrir una vía para el conocimiento de ese ser americano que se define, siempre en relación a Europa y a los Estados Unidos. Las relaciones con lo europeo, como se ve, suscitan grandes polémicas entre los ensayistas. Mariátegui, Alfonso Reyes y Baldomero Sanín Cano, difunden las corrientes europeas en Hispanoamérica. Este último, como bien señala, José Olivio Jiménez, es una figura por descubrir. Con una visión más moderna que la de muchos de sus sucesores, frente a lo europeo, el colombiano Sanín Cano señala que hay valores «distintos de los nuestros», pero no por ello pueden negarse. Su crítica al concepto de lo «exótico» muestra una actitud abierta y una clara percepción de que las ideas cambian y evolucionan, afectando a las diferentes áreas del saber. Los valores europeos, desde su punto de vista, no son los únicos aceptables.

José Luis Martínez en *De la naturaleza y el carácter de la literatura mexicana,* (1960), resuelve este antagonismo entre lo europeo y lo americano explicando que América es una síntesis entre las culturas indígenas y la española y europea como dos brazos que pertenecen a un mismo cuerpo. De este modo presenta como complementarias dos vertientes que se han visto como opuestas. Vasconcelos proclama con entusiasmo la creación de una raza cósmica. Rodó también se reconoce como herencia de España, en tanto ésta es distinta de Norteamérica y de la cultura anglosajona.

Germán Arciniegas comparte con matices estos puntos de vista, ofreciendo argumentos sugestivos. Se trata de una mirada que se centra más

[26] *En* América hispana, un retrato y una perspectiva, *Madrid, Espasa Calpe, 1932, una traducción de León Felipe, el historiador explica el complejo comportamiento de los indígenas de los Andes en un «no querer» con el que expresa su rechazo hacia los civilizadores.*

[27] *Frank: 1932, p. 48.*



en lo que América le aportó a Europa que en lo que ésta legó. Al igual que Sanín Cano, considera que los valores europeos no son los únicos válidos y que, por el contrario, son los menos indicados para explicar lo americano, que no puede ser interpretado desde la lógica, sino desde la magia y la poesía —lo mismo defiende Carpentier—.

Después de la Segunda Guerra Mundial empiezan a advertirse en Hispanoamérica los síntomas de un conflicto generacional. En Europa, como sabemos, el desencanto y la crisis dan lugar a las corrientes estructuralistas ahistóricas y deshumanizadoras de los procesos sociales. Las estructuras representan las realidades. La irrupción de los medios masivos de comunicación permiten que América descubra el mundo y se descubra a sí misma. La crítica al pasado es despiadada. Hay una suerte de conciencia moral que invade la producción literaria de la década de los cincuenta.

Con la publicación de *El laberinto de la soledad* (1950) Paz rastrea las huellas de la identidad mexicana, penetrando en lo más hondo de la conciencia, reinterpretando los mitos de la cultura maya y azteca. Igual que Arciniegas, Paz se detiene en diferentes períodos de la historia, buscando en ellos la esencia de ese carácter ensimismado y taciturno de los mexicanos. En *América tierra firme,* Arciniegas ya había reflexionado sobre el carácter de los americanos: «¿A qué, preguntará el lector, este dolido recuento de lo que fue la grandeza americana? ¿A qué este rastrear por los subterráneos de la historia, cuando todo aquello se fue a tierra y no tenemos a la vista sino la realidad de una cultura fundada en los principios europeos? No. Nuestra cultura no es europea. Nosotros estamos negándola en el alma a cada instante. Las ciudades que perecieron bajo el imperio del conquistador, bien muertas están. Y rotos los ídolos y quemadas las bibliotecas mexicanas. Pero nosotros llevamos por dentro una negación agazapada. Nosotros estamos descubriéndonos en cada examen de conciencia y no es posible someter la parte de nuestro espíritu americano por silenciosa que parezca»[28]. Paz señalará la búsqueda del mexicano de una forma que lo exprese y su lucha con entidades imaginarias, con los vestigios del pasado que impiden su realización plena, es decir la lucha del mestizo entre su voluntad de ser y su miedo a ser[29].

No cabe duda de que esa búsqueda de una forma de expresión está íntimamente unida a una voluntad de ser que se aprecia claramente en la obra de Arciniegas. En un artículo publicado en 1992 éste confirma la idea de un ser americano en proceso formativo: «El hombre americano en último término va a ser una creación civil de convivencia que al cabo de cinco siglos, reduzca al bárbaro de Europa y al salvaje de lo que se llamó las Indias Occidentales, a convivir»[30].

[28] *Arciniegas: 1937, p. 103.*
[29] *Paz, Octavio,* El laberinto de la soledad, *México, F.C.E., 1985, p. 66.*
[30] *Arciniegas, Germán, «Posdata con coletilla de hurakán», Bogotá,* El tiempo, *20 de enero de 1992, en* América es otra cosa, *Bogotá, Intermedio Editores-Círculo de Lectores, 1992.*

Asimismo en Arciniegas la utilización de la gramática, uso de los plurales, de los diminutivos, de formas verbales como «poder ser», «va a ser», «llegar a ser», etc., no obedece a lo que algunos llaman voluntad de estilo, sino a la necesidad de expresar, primero, un concepto del ser humano como proyecto, como posibilidad —no se confunda este concepto con la idea de que los americanos son inmaduros—; segundo, una voluntad de «ser americano»; tercero una necesidad de escapar de las generalizaciones; y, por último, un placer de ser distinto, inclasificable, diverso, plural, indisciplinado, irreverente. Así se asoma al siglo XXI este eterno estudiante de noventa y seis años que aún conserva su capacidad de asombro y su habilidad para volver insólito e irrepetible elementos cotidianos como los cerrojos, las puertas, las ventanas o los bejucos.

Consuelo Triviño



El «Informe sobre ciegos»: un viaje simbólico hacia las sombras

El «Informe sobre ciegos», tercera de las cuatro partes que componen la novela de Sábato *Sobre héroes y tumbas*, contiene, como ha señalado la crítica, rasgos freudianos, sofocleanos y surrealistas. En él se mezclan el complejo de castración, el complejo de Edipo, algunas semejanzas con la tragedia griega *Edipo rey*, y la evocación del pensamiento surrealista en lo referente a las enumeraciones caóticas, los sueños o la búsqueda del inconsciente. También se ha señalado la semejanza de este «Informe» con un viaje, bien con un viaje interior en busca del propio subconsciente,[1] un viaje como interpretación histórica de aislamiento social y de marcado pesimismo,[2] un viaje de regresión en el tiempo histórico de la humanidad hasta los orígenes del hombre,[3] o bien una regresión romántica, un viaje por las tinieblas, que tendría su antecedente en las pesadillas y las alucinaciones de los románticos alemanes con los que el texto guarda ciertas relaciones. Además de los viajes señalados, el «Informe» también se acerca a los viajes gnósticos en busca del conocimiento y por lo tanto a la ciencia hermética, las sectas y la magia. De cualquier forma, sea cual fuere la interpretación que se dé a esta parte de la novela, se trata sin duda de un fragmento de un marcado simbolismo y una gran complejidad estructural.

Entre todos los elementos que lo integran hay una idea que es fundamental: la del descenso interior del protagonista como simbolización del acercamiento hacia el mal al que se ha visto inclinado desde su infancia:

> Los ciegos me obsesionaron desde chico y hasta donde mi memoria alcanza recuerdo que siempre tuve el impreciso pero pertinaz propósito de penetrar algún día en el universo en que habitan. (pág. 202, cap. VII).

La atracción por el mal en la novela de Sábato se relaciona con el romanticismo y con los poetas franceses de finales del XIX en su inclinación hacia

[1] *Marina Gálvez,* Ernesto Sábato. La novela como conocimiento, *Madrid, Universidad Complutense, 1974.*
[2] *James R. Predmore,* Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato, *Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.*
[3] *Petersen,* Sábato: Essayist and Novelist, *University of Washington, 1963.*

el lado nocturno, la experiencia mística y el descenso a los infiernos. Según el romanticismo, los ciegos —tema romántico por excelencia— «son los que han trocado la visión de la realidad por una supuesta clarividencia privilegiada que hace de ellos unos magos». El propio Baudelaire, considerado posteriormente como uno de los precursores del surrealismo, tiene un poema titulado precisamente «Los ciegos», aunque su visión se acerca más al horror sabatiano que a la privilegiada posición romántica:

Míralos, alma mía; ¡son en verdad horribles!
Parecen maniquíes; vagamente ridículos;
terribles, singulares, igual que los sonámbulos;
lanzando no sé a dónde sus globos tenebrosos[4]

Fernando Vidal —personaje con el que más directamente se puede relacionar a Sábato— quiere comprender el porqué de su inclinación, y para ello se decide a investigar y a conocer la secta en la que este mal se manifiesta: la secta de los ciegos. Pero primero tiene que desvelar o ampliar esas zonas desconocidas para la vida consciente, indagar en los sucesos no casuales que le suceden, retraerse a su infancia y a sus recuerdos, buscar en definitiva el «autoconocimiento» ofrecido por Jung como respuesta al problema del mal: «quien desee obtener una respuesta al actual problema del mal, necesita, en primera instancia, un autoconocimiento básico, es decir, el mejor conocimiento posible de su totalidad».

Esta búsqueda interior se manifiesta en el texto mediante una búsqueda de espacios, lugares y zonas concretas. Su objetivo es un único territorio: el lugar oculto y secreto en el que se encuentra el centro de esta secta, centro y origen del mal, centro hacia el que se dirige durante todo el «Informe», gran Ojo Fosforescente en el que terminará todo el descenso y que no es otro que su propio centro o, si se quiere, su propio subconsciente.

Todo este proceso de interiorización y de descenso tiene como resultado una sensación de concavidad y oscuridad crecientes representada por una espiral descendente que va estrechándose y limitándose, atraída por el centro originario. Esta progresión, esta atracción será la causante de la angustia del protagonista y sus sueños y alucinaciones claustrofóbicas de encierro y aislamiento. En este sentido, la configuración del texto se correspondería con lo que Gilbert Durand, en su agrupación de los símbolos, ha dado en llamar «*régimen* nocturno», o «mitos de la exploración imaginaria nocturna» que García Berrio explica de la siguiente forma:

El universo nocturno representa la *dominante digestiva*. La vivencia de las propias cavidades internas es la forma de sensibilización interiorizada de unos espacios inexplorables, irreductibles a verificación postural. Análoga a la vivencia de la propia

[4] Las flores del mal, *edición de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 361.*



intimidad digestiva, como caos inabarcable por la experiencia postural, es la representación imaginaria de la noche absoluta como tiniebla espacial excluida a la medida de la luz. El escudo o la copa son símbolos rectores que la representan.[5]

Símbolos rectores que en este caso no son sino «el bote», «el barco», «la gruta» o «la caverna», espacios o lugares de referencia fantásticos que contribuyen a la simbolización de todo el relato, ayudados en su ambientación por las alusiones constantes a la noche, la falta de luz, o la «oscuridad metafísica», que hacen de estas partes del «Informe» un relato de terror.

Todo el «Informe» está concebido como un proceso en el que poco a poco se va abandonando la condición racional, la dimensión del mundo civilizado y ordenado, para introducirse en la no-racionalidad, en el mundo inconsciente. El viaje se convierte en un recorrido por «pasadizos», «subterráneos», «escaleras» y «laberintos», para concluir finalmente en la red cloacal de Buenos Aires, supuesto centro de la secta de los ciegos, de la que «emergerá» el protagonista una vez concluida la aventura. Está simbolización de lo inconsciente en un mundo oscuro, tenebroso y prehistórico, es una concepción que se encuentra no sólo en esta novela sino también en el pensamiento del propio Sábato, que en su clasificación de la novela actual habla de la «sumersión en zonas tenebrosas», en el «subsuelo», en las que «no rige la luz del día y la razón sino la ley de las tinieblas», «mundo nocturno» y «abismal» que tiene sus propios valores alejados del «mundo de los objetos» y «su lógica».[6]

En ese momento, los símbolos que servían para la caracterización de ese espacio descendente e interior se invierten y se sustituyen por las alusiones al ascenso, a la subida y a la luz. El «*régimen* nocturno» se ha sustituido por el «régimen diurno», al que corresponde la «*dominante* postural», simbolizada en elementos verticales, como por ejemplo, «el árbol, la lanza o la espada»,[7] o, en este caso concreto, «las torres», «las altas hayas» o «los vértices de la muralla».

En lo referente al aspecto de ascenso y descenso, y en relación con la idea del viaje apuntada más arriba, el «Informe» guarda una estrecha relación con el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz —posible antecedente literario del texto de Sábato—, concebido como un intento de averiguar si el hombre es capaz de lograr el conocimiento de la realidad. En este extenso poema, el alma va atravesando distintas vías de experimentación para intentar comprender las verdades del universo. El *Primero Sueño* también es un viaje, aunque en este caso se trate de un viaje de ascenso, tal y como lo demuestran las constantes alusiones a la altura y a la verticalidad:

> *Piramidal*, funesta, de la tierra
> nacida sombra, al cielo encaminada
> de vanos obeliscos *punta altiva*,
> *escalar* pretendiendo las estrellas

[5] *Antonio García Berrio,* Teoría de la literatura, *Madrid, Cátedra, 1989. pág. 371.*
[6] El escritor y sus fantasmas, *Madrid, Aguilar, 1964, pág. 85 y ss.*
[7] *García Berrio, op. cit., pág. 371.*

viaje que también comienza en las «sombras» de la noche, durante el sueño, para concluir en la «luz»:

> mientras nuestro hemisferio la dorada
> *ilustraba* del sol madeja hermosa,
> que con *luz judiciosa*
> de orden distributivo, repartiendo
> a las cosas visibles sus colores
> iba, y restituyendo
> entera a los sentidos exteriores
> su operación, quedando a *luz más cierta*
> el mundo *iluminado*, y yo despierta.[8]

La autora de este poema «despierta», igual que Fernando Vidal, por decirlo de algún modo, después del contacto brutal con la ciega del subterráneo que da fin al «Informe». En ambos casos el sueño es utilizado como recurso literario para la expresión del viaje del alma, sueño que Fernando Vidal describe como «un vagar del alma por esos territorios de la eternidad», idea que le ayuda para la comprensión o la justificación de sus alucinaciones:

> (...) ahora pienso que de verdad yo viví todo aquello y que aun en el caso de que nunca saliera del cuarto de la Ciega, sus poderes me lo hicieron realizar sin moverme, tal como es habitual en todas las magias de las culturas primitivas: el cuerpo duerme o parece dormir, mientras el alma *viaja* por territorios remotos. (pág. 283, cap. XXXVII)

El viaje de Fernando Vidal se convierte también en un viaje léxico en el que las palabras «mencionadas» y las sensaciones «aludidas» trasportan al lector por los mismos espacios que va recorriendo el protagonista. En este «viaje por territorios remotos» voy a tratar de analizar las diferentes etapas y grados de profundidad, basándome en la propia estructura del «Informe» y en los sucesos que, según mi opinión, marcan esta idea de descenso y de viaje hacia el mundo subterráneo del origen, sucesos que estarán estructurados en torno a una base léxica de significación y de selección ascendente o descendente de la verticalidad.

Estructura del viaje

El «Informe» se compone en total de 38 capítulos que recogen supuestamente las memorias de Fernando Vidal, quien de manera retrospectiva va recordando los sucesos que ocurrieron desde 1947 hasta la ceguera de su compañero Celestino Iglesias, tres años después, y finalmente, su misteriosa inmersión en el mundo de los ciegos. Los acontecimientos que suceden en el «Informe» podrían agruparse o separarse en dos partes: la primera,

[8] *Sor Juana Inés de la Cruz,* Poesía Lírica, *Madrid, Cátedra, 1992, pág. 269.*



compuesta por los primeros capítulos hasta la entrada en la casa de Belgrano en los capítulos XIX y XX, pertenece al mundo de la lógica y de la realidad. Los capítulos restantes, a partir del capítulo XX en adelante, forman la segunda parte, perteneciente al mundo irreal, personal o subconsciente, cuando ya se ha traspasado el umbral de la razón consciente, (Gálvez, 1974). A partir de esta segunda parte, y como el protagonista ya se ha introducido en ese reducto oscuro, el «Informe» se va a componer de recuerdos, sueños y alucinaciones que se mezclarán en la mente del personaje, supuestamente atrapado en el sótano de la casa y vigilado por la mujer ciega. De estos 38 capítulos he seleccionado aquellos episodios que de alguna manera van marcando las pautas de descenso y ascenso del viaje:

1. Inicio o despertar ocasionado por la campanilla tocada por la ciega. (Cap. I)
2. Persecución laberíntica de un ciego por las calles de Buenos Aires. (Cap. II)
3. Progresiva separación de las dos realidades: consciente e inconsciente. (Cap. V)
4. La ceguera de Celestino Iglesias que servirá de intermediario entre los dos mundos. (Cap. VIII)
5. La entrada en la casa de Belgrano, acceso a la otra realidad. (Cap. XIX)
6. Encuentro con la ciegadeidad que vigila la entrada al mundo subterráneo. (Cap. XXII)
7. Inmersión definitiva en el mundo de los ciegos: red cloacal de Buenos Aires. (Cap. XXXIII y XXXV)
8. Último viaje de regreso o ascenso hacia la existencia real. (Cap. XXXVI)

1. *El despertar: la campanilla*

En el inicio del «Informe» los recuerdos del protagonista se sitúan en un día de verano de 1947. En este momento se va a producir un despertar, una primera ruptura con el mundo ordinario, que dará lugar al desarrollo de esa nueva etapa de la existencia. Será precisamente el sonido de una campanilla tocada por una ciega lo que despertará a Fernando Vidal de su letargo haciendo que comience un proceso irreversible. El sonido de esta campanilla es algo que «penetra», que se «adentra» en esos «estratos profundos»:

> Yo venía abstraído, cuando de pronto oí una campanilla, una campanilla como de alguien que quisiera despertarme de un sueño milenario. Yo caminaba, mientras oía

> la campanilla que intentaba *penetrar en los estratos más profundos* de mi conciencia: la oía pero no la escuchaba. Hasta que de pronto aquel sonido tenue pero *penetrante* y obsesivo pareció tocar alguna zona sensible de mi yo, algunos de esos lugares en que la piel del yo es finísima y de sensibilidad anormal: y desperté sobresaltado, como ante un peligro repentino y perverso, como si en la oscuridad hubiese tocado con mis manos la piel helada de un reptil. (pág. 187, cap. 1)

Ese despertar es una primera llamada, un primer adentrarse, producido desde el exterior, que pondrá en marcha todo el proceso de búsqueda, el inicio del camino hacia el mal. Desde ese momento, Fernando Vidal va a relacionar la idea del mal con la idea de los ciegos, presentes ya por primera vez en este pasaje, en esa sensación de repulsión o de asco por esa piel helada de reptil, caracterización fantástica y animal que va a representar a los ciegos durante todo el «Informe». Su sentimiento de culpabilidad por la atracción incestuosa hacia su madre se va a mezclar con la incomprensión de su inclinación al mal, manifestada, por ejemplo, en episodios de la infancia como el de los pájaros cegados con un alfiler. Esta relación se va a ver reforzada por la lectura de un libro de mitología que pertenecía a su madre en el que lee cómo Tiresias es cegado por contemplar desnuda a Atenea mientras se bañaba. La idea del mal en relación con los instintos y con el conocimiento y la transgresión se asocia por lo tanto con la idea del castigo que es la ceguera. Con este episodio, y con el que hace alusión a Ulises y al Cíclope de Homero, Sábato no hace sino resaltar su creencia en la falta de casualidad y en la predestinación, ya que el mal se encuentra en el centro mismo del hombre y todos los episodios son tomados como presagio de lo que va a suceder:

> Y así, mientras los otros muchachos pasaban de largo, aburridos, obligados por los profesores, por las páginas de Homero, yo, que había pinchado ojos de pájaro, sentí mi primer estremecimiento cuando aquel hombre describe, con aterradora fuerza y precisión casi mecánica, con perversidad de conocedor y vengativo sadismo, el momento en que Ulises y sus compañeros hienden y hacen hervir el gran ojo del Cíclope con un palo ardiente. ¿No era Homero ciego? (pp. 275-76, cap. XXXV)

Acercarse al centro del hombre, negar la represión o las prohibiciones de la realidad consciente liberando los instintos, es acercarse al mal, y por lo tanto, los ciegos son aquellos que «han contemplado» una realidad vedada para el resto y han sido castigados. De esta forma, también se oponen el mundo de la luz y el mundo de la oscuridad o de la tinieblas; el mundo del bien, de aquellos que pueden «ver la luz» y el mundo del mal o de aquellos que viven en la oscuridad; el mundo de la vida, de los instintos, del cuerpo, y el mundo de la civilización, de la imposición, de la negación. «Si, como dicen, Dios tiene el poder sobre el cielo, la Secta tiene el dominio sobre la tierra y sobre la carne». (pág. 193, cap. III)



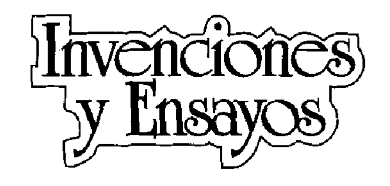
La elección de los ciegos como representantes del mal puede responder a una obsesión personal de Sábato o a su concepción de ese mundo regido por la «ley de las tinieblas». Para Freud, la ceguera se relaciona con la idea de un miedo o un temor infantil: *La experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil*, temor que se hace extensivo a la vida adulta: *Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojo*[9]. En «Lo siniestro», artículo que intenta explicar las causas de este efecto, Freud analiza un cuento de E.T.A. Hoffmann, «El arenero», en el que según una leyenda popular los niños malos eran cegados con arena y sus ojos eran destrozados a picotazos:

> *(El arenero) es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien.*[10]

Relato que se adapta perfectamente al primero de los sueños de Fernando Vidal, en el que sus ojos son pinchados por unos enormes pterodáctilos. En el cuento de Hoffmann, la calidad de siniestro, «aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares», viene dada por la asociación que realiza Nataniel, el protagonista, del personaje del «arenero», hombre-amenaza de la infancia, con dos personajes que aparecen a lo largo del cuento: el abogado Coppelius y el óptico Coppola, en quienes Nataniel cree reconocer sucesivamente —afectando a «lo conocido» y «a lo familiar»— a ese arenero de la infancia. La relación con los ojos se acentúa si se considera el significado etimológico de estos dos personajes, que al final del cuento resultan ser la misma persona: «coppo=cavidad orbitaria». En este caso, para Freud no existe ninguna duda: «el *sentimiento de lo siniestro es inherente* a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos», sentimiento que también se encuentra precisamente en los pasajes o descripciones concretas a las que hago alusión en este estudio.[11] Según Jung, la explicación de la ceguera está en la negación de contemplar el propio mal interior, la propia «sombra», como se explicará más adelante en el fragmento que hace alusión a este mismo sueño.

Además de las ideas apuntadas en relación al mal, el papel de la mujer también resulta fundamental en el «Informe». El origen y el final del mismo van a estar motivados por una mujer: la madre de Fernando Vidal, Ana María, y su hija, Alejandra —nacida de la relación de Fernando con su prima Georgina—, que en realidad está sustituyendo a la verdadera madre. La mujer se concibe de una manera totalmente negativa hasta el final, en el que precisamente otra mujer, en este caso personaje que reúne ambos ele-

[9] *Sigmund Freud,* Obras Completas, *Tomo III, Biblioteca Nueva, 4ª Ed. 1981, pág. 2491. (El subrayado corresponde al original).*
[10] Op. cit., *pág. 2.489.*
[11] Idem, *pp. 2.484-2.491.*



mentos, mujer y ceguera, va a ser quien haga llegar al protagonista hasta las profundidades de su mal más terrible: el incesto. Porque como parecen haber entendido otros autores, la ciega-guardiana de la casa de Belgrano no es otra que la misma Alejandra, con lo que se cierra así el ciclo fatal.

Este proceso ha sido iniciado por una campanilla que una ciega —nuevamente una mujer— ha tocado, produciendo una primera ruptura. Y es precisamente una ciega la que le despierta, la que le «abre los ojos», paradójicamente, a un nuevo mundo. Después de ese despertar, Fernando Vidal se decide por fin a explorar ese otro universo. Se propone la hazaña, al estilo de los héroes mitológicos, de descubrir todo el entramado secreto desde el que los ciegos gobiernan el mundo de los hombres. El viaje se convierte en una aventura, en la aventura que enfrenta por fin al protagonista con su destino inevitable, aunque en este caso se trate de un «héroe negro», de un «héroe al revés».

2. *La búsqueda de la entrada: el laberinto*

Después de romper la conexión con la realidad, después de un despertar simbólico que le abre el acceso al otro lado, el protagonista tropieza nuevamente con un ciego en un recorrido por el metro de Buenos Aires y decide seguirle, venciendo esos «prejuicios sentimentales» hacia los ciegos, que le impiden atravesar las fronteras de su secta.

> Muchos años tuvieron que transcurrir para que pudiera sobrepasar las defensas exteriores. Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y tan paradojal como la que en las pesadillas nos hace marchar hacia el horror, fui *penetrando en las regiones prohibidas* donde empieza a reinar la oscuridad metafísica. (pág. 188-189, cap. 1)

En este caso quien empieza a «penetrar» en esas regiones ya no es el sonido de la campanilla sino el propio Fernando Vidal, de una manera consciente y voluntaria. El lugar al que se dirige son esas regiones descritas como «territorios» o «espacios» en un tono narrativo diferente al del resto del «Informe», un tono cada vez más grave, más terrorífico, que crea un escenario propio de la novela gótica. Espacios que son *esquemas de espacialización* que se configuran, en términos generales, alrededor de las dos dimensiones que se establecen como puntos cardinales de todo el «Informe»: «sensaciones de dinamismo vertical positivas, diurnas: *elevación* y *constitución*, y negativas nocturnas: caída y disolución.»[12]

Como ya he dicho, el segundo elemento que pone en contacto a Fernando Vidal con la Secta es el ciego al que persigue por las calles con el deseo de encontrar la entrada a su mundo subterráneo.

[12] *García Berrio, op. cit., pág. 405.*



Esta persecución también se describe en términos de descenso, de atracción y de profundidad:

Así *descendimos* hasta Leandro Alem y, después de atravesar la avenida, nos encaminamos hacia la zona del puerto. (...) la misma tendencia que nos induce a asomarnos a un *abismo*, me conducía en pos del ciego y cada vez con mayor determinación. Así, ya casi corriendo (lo que hubiera resultado grotesco de no ser tenebroso), se podía ver a un individuo de bastón blanco y con el bolsillo lleno de ballenitas, perseguido silenciosa pero frenéticamente por otro individuo. (pág. 191, cap. II)

En ese recorrido nocturno, Fernando Vidal está dando los primeros pasos por el laberinto de los ciegos, persecución de un individuo por otro individuo en un fragmento de ambiente borgeano. Esa persecución confusa comienza con los viajes innecesarios en el metro entre las estaciones Plaza Mayo y Palermo, realizados para no levantar las sospechas del ciego, y continúa con el complicado trayecto que empieza en la calle San Martín, pasando por la calle Cangallo, el Bajo, el barrio de los Bancos, el «descenso» hasta Leandro Alem hacia la zona portuaria, y de nuevo el cambio hacia el norte por Bouchard y luego, una vez más hacia la derecha, hacia la zona del puerto. El seguimiento del ciego es también una primera prueba que el héroe debe salvar para poder introducirse en esa fortaleza misteriosa y oculta. Son los primeros movimientos, un poco desorientados, de ese viaje hacia el mal. Durante todo el viaje, que en general sigue un trayecto descendente, se da una constante oposición de términos que ponen de manifiesto esa dualidad en la que creía firmemente Sábato. Si por un lado se oponen descenso y ascenso como dos posibles direcciones de una misma línea vertical, también se oponen luz y oscuridad, visión y ceguera, consciente e inconsciente, instintos y represión, civilización y barbarie... La misma realidad presenta dos caras, el mundo se puede dividir en sus dos aspectos: arriba y abajo, Dios en el cielo y la Secta en la tierra.

La misma ciudad de Buenos Aires, espacio topográfico en el que se ambienta el «Informe» presenta dos caras: la intensa actividad del día, los movimientos monetarios, la realidad de la civilización, del trabajo y de la lógica, y la irrealidad de la noche, la inactividad y la aniquilación que esa civilización y ese progreso causan en los seres vivos.

(...) esos barrios, al quedar despojados de la frenética muchedumbre de creyentes, en horas de la noche quedan más desiertos de gente que ningún otro, pues allí nadie vive de noche, ni podría vivir, en virtud del silencio que domina y de la tremenda soledad de los gigantescos halls de los templos y de los grandes sótanos donde se guardan los increíbles tesoros. Mientras duermen ansiosamente, con píldoras y drogas, perseguidos por pesadillas de desastres financieros, los poderosos hombres que controlan esa magia. Y también por la obvia razón de que en esos barrios no hay alimentos, no hay

nada que permita la vida permanente de seres humanos, o siquiera de ratas o cucarachas; por la extremada limpieza que existe en esos reductos de la nada, donde todo es simbólico y a lo más papeloso; y aun esos papeles, aunque podrían representar cierto alimento para polillas y otros bichos pequeños, son guardados en formidables recintos de acero, invulnerables a cualquier raza de seres vivientes. (pág. 190, cap. II)

Estos dos planos de existencia, estas dos realidades responden también a los dos lados junguianos —claro y oscuro— con los que el autor coincide de nuevo: «El hombre es un ser dual, trágicamente dual, y lo grave, lo estúpido es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro. Los filósofos de la ilustración sacaron la inconsciencia a patadas por la puerta. Y se les metió de vuelta por la ventana. Esas potencias son invencibles».[13]

Esta misma dualidad es la que motiva la angustia del personaje y su sentimiento contradictorio de la fatalidad; al tiempo que voluntariamente se acerca al mundo de los ciegos y a su propio interior, siente pánico y rechazo por lo que va a encontrar allí. La dualidad se acentúa y las dos fuerzas que actúan sobre él —el impulso interior y la imposición exterior— hacen que el viaje, en lugar de ser una búsqueda se convierta en una huida. Es lo que ocurre con la parte del «Informe» que se refiere al viaje a París, motivado por las sospechas que tiene el protagonista de haber sido descubierto por el ciego del subterráneo. Los sucesos allí ocurridos serán recordados después durante su encierro en la habitación vigilada por la ciega: la crónica de Castel, asesino del ciego Allende; el episodio del pintor Domínguez y su modelo la ciega Louise; la anécdota de Victor Brauner, pintor cegado por Domínguez «casualmente» después de que él se autorretratara cegado de un ojo, etc. La alusión al viaje a París, viaje que realmente realizó Sábato en la década de los años 30, pone en relación los acontecimientos del «Informe» con las ideas del surrealismo y con el azar objetivo, según el cual existe un orden causal más allá de lo que suponemos como simple casualidad. Ese deseo surrealista o dadaísta del automatismo, del surgimiento del semiinconsciente, se relaciona con el deseo de eliminar la lógica relajando la consciencia. En estos mismos años se traducían al francés algunas obras de Jung y se divulgaba su concepción del inconsciente que fortalecía las ideas surrealistas. En este sentido también existe relación con el proceso de Fernando Vidal, ya que su progresiva incursión en el mundo del sueño, supone un progresivo abandono del mundo de la vigilia. Al igual que los surrealistas, Fernando Vidal está intentando reconstruir al hombre real, el original, al margen de toda civilización, conceptos que constantemente se están enfrentando en la novela. Su huida hacia París es también una huida de la civilización, un intento de retroceso en el tiempo que le lleva desde Montevideo a París y Roma, pasando por Egipto y China, para llegar a

[13] *Ernesto Sábato,* Abbadón, el exterminador, *Buenos Aires, Sudamericana, 1977, (7ª Ed.), pág. 285.*



San Francisco y volver a Buenos Aires. Pero todo intento es inútil porque el hombre está fatalmente destinado a sí mismo y es imposible que escape a su propio mal.

3. *La escisión de la realidad: la sombra, el barco a la deriva y el territorio devastado*

La dualidad del «Informe» también concierne a Fernando Vidal. Para que pueda llegar al lugar que persigue es necesario que las dos caras que le conforman se separen, que se niegue el lado consciente, que desaparezca su vida real y todo lo que forma parte de esa dimensión. El proceso de separación o de disgregación del personaje entre el plano de la realidad y el de la irrealidad, se va produciendo de manera paulatina y está reflejado en el texto en algunos fragmentos que sirven como introducción a ese nuevo estado de conciencia.

El primero de estos acontecimientos es el sueño de la infancia en el que un muchacho contempla la sombra que proyecta una pared sobre el suelo.

> Hay un sueño que se me repetía mucho en mi infancia: veía un chico (y ese chico, hecho curioso, era yo mismo, y me veía y observaba como si fuera otro) que jugaba en silencio a un juego que yo no alcanzaba a entender. Lo observaba con cuidado, tratando de penetrar el sentido de sus gestos, de sus miradas, de palabras que murmuraba. Y de pronto, mirándome gravemente, me decía: observo la sombra de esta pared en el suelo, y si esa sombra llega a moverse no sé lo que puede pasar... Hasta que la sombra empezaba a moverse lenta pero perceptiblemente. Me despertaba sudando, gritando. (pág. 196, cap. V)

La pared, realidad usual, sólida, proyecta una sombra, la otra realidad, que se supone inmóvil, muerta y dependiente de la primera. Sin embargo, por medio del sueño, la dimensión oculta se revela como independiente, con vida y movimiento propio. El mundo tangible, la pared y la luz del sol ya no tienen nada que ver con la oscuridad y con la dimensión plana de las sombras.

En términos del propio Jung, y como ya anunciaba más arriba, esa sombra a la que se refiere el protagonista es «ese rostro que nunca mostramos al mundo», ya que «el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables»[14]. En este sentido, los ciegos son aquellos que se niegan a ver su interior, su propio mal: «man turns a blind eye to the shadow-side of human nature».[15]

Más adelante, lo que sólo era un sueño se convertirá en realidad, confirmando así el carácter visionario o premonitor de los sueños.

[14] Arquetipos e inconsciente colectivo, *Buenos Aires, Paidós, 1970, pág. 26.*
[15] *C. G. Jung, «Two essays on Analytical Psychology», en* Collected Works, *Tomo 7, pág. 29.*



> Tuve de pronto la revelación de que la realidad podía empezar a deformarse si no concentraba toda mi voluntad para mantenerla estable. Temía que el mundo que me rodeaba pudiera empezar en cualquier momento a moverse, a deformarse, primero lenta y luego bruscamente, a disgregarse, a transformarse, a perder todo sentido. Como el chico del sueño concentré toda mi fuerza mirando esa especie de sombra que es la realidad que nos rodea, sombra de alguna estructura o pared que no nos es dado contemplar. Y de pronto, vi, con horror, que la sombra empezaba a moverse y que el viejo sueño empezaba a cumplirse en la realidad. (pág. 197, cap. V)

Esa «sombra» que empieza a moverse es la misma sombra de la pared que separa los dos mundos y que anticipa la existencia de una sombra mayor, lugar profundo, subterráneo e interno, definido nuevamente como «regiones» del espíritu, «regiones» de la raza y «regiones» geológicas, en una regresión que avanza desde lo individual a lo colectivo y desde el momento presente hasta los orígenes del hombre:

> (...) grandes *regiones de mi espíritu* empiezan a hincharse (...), avanzan como silenciosos pseudópodos, ciegos y sigilosos, hacia otras *regiones de la raza* y, finalmente, hasta oscuras y antiguas *regiones geológicas.* (pág. 198, cap. V)

Esta ruptura se manifiesta también como un sentimiento de inestabilidad, de tránsito, que en el «Informe» se refleja en las dos comparaciones que el autor incluye en este mismo capítulo. En la primera de ellas Fernando Vidal afirma sentirse como un «barco a la deriva», barco separado en distintos trozos que necesitan volver a unirse.

> Sentí una especie de vértigo, perdí el sentido y me hundí en un caos, pero al fin logré *salir a flote* con enorme esfuerzo y empecé a atar los trozos de realidad que parecían querer irse a la deriva. Una especie de ancla. Eso es: como si me viese obligado a anclar la realidad, pero como si el barco estuviese compuesto de muchos pedazos separables y fuese necesario primero atarlos a todos y luego largar una formidable ancla para que el todo no fuese *a la deriva.* (pág. 197, cap. V)

Esta disgregación, esta mezcla de dimensiones, no sólo es «experimentada» por Fernando Vidal, sino que es él mismo quien empieza a fraccionarse en conceptos como identidad, Yo, voluntad, pertenecientes al mundo consciente. El léxico, de nuevo, nos señala ese sistema de oposiciones que se repiten. Frente a ese abismo, el protagonista siente vértigo y se «hunde», pero vuelve a «salir a flote». La resistencia, la lucha por seguir aferrado a sus antiguas estructuras, se manifiesta en esa sensación de falta de soporte o de firmeza en la que todo empieza a tambalearse.

La segunda comparación es la que presenta al protagonista como un «territorio devastado»:

> (...) como si yo fuera un *territorio devastado* por un terremoto, con grandes *grietas,* y con los hilos telefónicos cortados. Y en esos casos, todo puede suceder: no hay policía, no hay ejército. (pág. 199, cap. V)



En ambos casos existe una idea de catástrofe, de peligro y de aislamiento. Es lo que podría suceder si los principios de la civilización desaparecieran. En este ultimo ejemplo, los hilos telefónicos están cortados, no hay conexión, se ha producido la ruptura definitiva. En el nuevo orden «todo puede suceder», no hay ni policía ni ejército: las reglas de la lógica no tienen poder más allá de la realidad. El mundo se ha convertido en un territorio original «con grandes grietas», un lugar prehistórico, natural, en el que las fuerzas de la naturaleza hacen sentir su poder frente a los hombres.

En ambas comparaciones aparecen dos elementos estrechamente ligados con ese mundo mítico del origen. Tanto el agua del primer fragmento como la tierra del segundo, aportan ese tono natural, primitivo, auténtico, vinculado a esa nueva realidad en la que dominan los instintos y el subconsciente. Todo el viaje que realizará después Fernando Vidal por los subterráneos y por las cloacas, hasta su última penetración en el reducto sagrado de la Secta y en el vientre de la diosa mediante su transformación en pez, está muy relacionado con esta idea del origen, de la maternidad, del agua y de la tierra en su sentido más primitivo. Es el agua de las «corrientes», el agua del «estanque» del sueño, el agua que crea «murmullos», o esas «cuevas» excavadas por el agua. Y la tierra es esa tierra devastada del origen, tierra sin orden, tierra del caos, tierra de la vida, que se opone a la de esas calles o esos barrios nocturnos de Buenos Aires donde no es posible la existencia de ningún ser humano.

4. *La ceguera de Celestino Iglesias: un nuevo Tiresias para un nuevo Edipo*

Después de la definitiva y dolorosa separación interior, Fernando Vidal está preparado para ser conducido al mundo secreto de los ciegos. Para ello, al igual que en un viaje iniciático, necesitará a alguien que pueda servirle de guía. En este caso, el contacto más directo con el mundo de los ciegos se lo proporcionará alguien cercano: su compañero Celestino Iglesias. Paradójicamente, Iglesias pertenece a un grupo anarquista denominado «Amanecer» que pretende la resolución de los males del mundo y la lucha contra «las Fuerzas Oscuras». Y paradójicamente también, este personaje, que servirá de guía o de contacto directo de Fernando Vidal, va a perder la vista en un accidente laboral. De esta forma, alguien que ha pertenecido al mundo real, pero que paulatinamente va dejando de hacerlo, será la persona más capacitada para servir de vínculo entre los dos mundos.

En varias ocasiones, después de mi fracaso con el ciego del subterráneo, pensé qué útil me resultaría una especie de *individuo intermediario entre los dos reinos,*

alguien que, por haber perdido la vista en un accidente, participara todavía, aunque fuera durante un tiempo, de nuestro universo de videntes y simultáneamente tuviera ya un pie en el otro territorio. (pág. 202, cap. VII)

Al igual que Edipo en la tragedia de Sófocles, Fernando Vidal descubrirá la verdad gracias a la revelación de un ciego, revelación que provocará, también en este caso, el «enceguecimiento» del protagonista.

Y de nuevo, los pasajes que se alejan de la mera linealidad del relato y se acercan más a la irrealidad mental de su protagonista, alcanzan ese tono dramático o tenebroso. En este caso, se trata de la descripción del proceso de transformación de Celestino Iglesias, descripción que, como los otros fragmentos, supone un cambio de tono narrativo hacia el terror y el suspense:

(...) empezó a cambiar la mentalidad de Iglesias; aunque más de mentalidad (y menos) habría que decir su «raza» o «condición zoológica». Como si en virtud de un experimento con genes, un ser humano comenzase a convertirse, lenta pero inexorablemènte, en murciélago o lagarto; y lo que es más atroz, sin que casi nada de su aspecto exterior revelase un cambio tan profundo. Estar *solo* en una habitación *cerrada* y *a oscuras, de noche*, sabiendo que en ella hay también un murciélago es siempre impresionante, sobre todo cuando se siente volar a esa especie de rata alada y, en forma ya intolerable, cuando sentimos que una de sus alas ha rozado nuestra cara en su inmundo vuelo silencioso. (pág. 205, cap. VIII)

Esa sensación siniestra y angustiosa del encierro se relaciona de nuevo con los ciegos y su representación simbólica en los murciélagos de ese ambiente nocturno y misterioso. El universo animal, sobre todo el de determinadas especies, es algo que está muy presente en todo el «Informe». La alusión a reptiles, ratas, murciélagos, pájaros, vampiros, cucarachas, gusanos, peces, etc, es constante,[16] y sirve para la caracterización de ese mundo de las profundidades.

La transformación de Celestino Iglesias en auténtico ciego tampoco se realizará de golpe, sino que, como el cambio de Fernando Vidal, se producirá de manera progresiva hasta alcanzar su cruel consecuencia definitiva:

(...) hasta que un día nos encontramos ante el hecho consumado y espeluznante: ya estamos delante del murciélago o del reptil. (...) vacilé un instante antes de llamar. Hasta que, casi temblando, dije «Iglesias» y ALGO me respondió: «Entre». Abrí la puerta y en medio de la oscuridad (ya que naturalmente, no usaba luz cuando se encontraba solo) sentí la respiración del nuevo monstruo. (pág. 206, cap. VIII)

Después de esta transformación, Celestino Iglesias ya está preparado para formar parte del mundo de los ciegos y compartir los secretos de la Secta, por lo que —como suponía Fernando Vidal— los ciegos vienen a buscarle. Y será de esa manera, siendo solicitado por los propios ciegos e

[16] *En este sentido véase el artículo de Tamara Holzapfel, «El «Informe sobre ciegos» o el optimismo de la voluntad», en Helmy Giacoman,* Homenaje..., *Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973, pág. 151.*



invitado a conocer sus reductos, como podrá servir de guía al protagonista, quien, después de un largo período de observación y espera y en una nueva persecución de un ciego por las calles de Buenos Aires, conseguirá encontrar la entrada que le conducirá definitivamente al reducto secreto de los ciegos. Por unos momentos, el viaje, convertido ahora en el seguimiento de un guía, toma una trayectoria horizontal en esa representación simbólica. Celestino Iglesias es sin duda, un «puente», objeto que comunica dos espacios, dos territorios, y Fernando Vidal debe utilizarlo para «atravesar» el «foso» de separación, salto que supondrá una definitiva inmersión en el otro lado.

Por unos momentos pensé que no llegaría a tiempo y que el Puente sería volado por el enemigo antes de que yo, en mi absurda carrera, lograse atravesar el foso. (pág. 206, cap. IX)

5. *En busca de la puerta secreta*

Después de perseguir a Iglesias por un nuevo laberinto de calles y plazas, Fernando Vidal es conducido a la que posiblemente será la entrada a la nueva realidad: una casa de dos pisos situada en un rincón de Buenos Aires. La siguiente prueba consistirá en desvelar el secreto de esta casa, sorteando y analizando los obstáculos que se encuentran a su paso. En esta búsqueda se produce un primer intento fallido que se ve reflejado en el texto con la idea de la ascensión errónea. El apartamento en el que se han introducido Celestino Iglesias y el ciego de la Secta, está situado en un «primer piso», por lo que Fernando «subirá» una escalera y buscará allí algún «altillo» que sirva de posible entrada. Sin embargo, más tarde comprende que ese no es el camino correcto y que, para conseguir penetrar en ese reducto misterioso, debe continuar «descendiendo», como lo ha venido haciendo hasta ahora.

(...) *el departamento sólo servía de entrada a otra cosa*. Y me dije «cosa» porque si bien podía ser otro departamento, acaso el departamento vecino al que podía tener acceso por alguna puerta interior, también era posible que fuese «algo» menos imaginable, tratándose, como se trataba, de ciegos. ¿Un pasaje *interior* y *secreto* hacia los *sótanos?* No era improbable. (pág. 236, cap. XIX)

A lo largo de los capítulos XIX y XX se va a producir la separación de esas dos realidades que hasta entonces convivían. Al adentrarse por fin en el «otro lado» Fernando Vidal abandona del todo su racionalidad y a partir de ese momento, todos los sucesos se van a ver reducidos a recuerdos, sueños y alucinaciones. Sin embargo, esa aparente irracionalidad que el



protagonista sentía en el mundo real, va a convertirse en lógica en el mundo irreal. Sus razonamientos y sus actuaciones comienzan a parecer claras e inteli gentes. Lo que arriba, en la superficie, parecían simples desvaríos de loco, ahora, en el laberinto subterráneo, se hace cuerdo a ojos del lector. Lo que antes podía despertar desconfianza o duda sobre el posible desenlace, ahora se convierte en temor. El lector se pone de parte del «héroe» de la aventura y participa de su miedo al ir comprobando que sus suposiciones eran ciertas y que existe realmente ese universo oculto. El mismo Fernando Vidal ya no duda, ya no siente resquebrajarse su realidad porque se ha introducido en su condición nocturna, ha comenzado el verdadero viaje: se ha convertido en ciego.

No soy cobarde, pero cualquiera en mi situación habría sentido el mismo temor que yo en aquellos momentos al recorrer, lenta y cuidadosamente, aquel desmantelado y vacío departamento sumido en las tinieblas. Y, hecho significativo, *¡golpeando las paredes con mi bastón blanco, como un auténtico ciego!* (pág. 238, cap. XIX)

Y el tono terrorífico de ambientación del escenario se recupera:

Hacia la media noche, después de ocho horas de espera atenta, cuando la oscuridad hacía más misterioso aquel extraño rincón de Buenos Aires, mi corazón fue comprimiéndose como si empezara a sospechar alguna abyecta iniciación en recónditos subterráneos, en húmedos hipogeos, a cargo de algún tenebroso y ciego mistagogo; y como si esas tétricas ceremonias me trajesen la premonición de las jornadas que me esperaban. (pág. 236, cap. XIX)

Después de una larga búsqueda de posibles entradas, una trampilla en el suelo permite al protagonista dar con «una larga escalera descendente y tubular» por la que conseguirá adentrarse en los pasadizos subterráneos. Su recorrido por estos pasadizos le conducirá, después de largos esfuerzos, ante una puerta, que le proporcionará la sensación de estar siendo esperado: *¡La puerta estaba sin llave!*

6. *La sacerdotisa del templo y el sacrificio ritual*

Después de introducirse en la habitación que se encontraba tras la puerta, Fernando Vidal es sorprendido por la presencia de una ciega de resplandor fosforescente, especie de maga con poderes demoníacos que hace el papel de sacerdotisa que cuida el acceso al templo sagrado.

Después de un desmayo, sufrido ante la visión majestuosa de la ciega, el protagonista parece despertar al fin.

No vi más, pero parecí despertar a una realidad que me pareció, o ahora me parece, *más intensa que la otra*, una realidad que tenía esa fuerza un poco ansiosa de las alucinaciones que se producen durante la fiebre. (pág. 244, cap. XXII)



A partir de este momento tienen lugar los dos sucesos más importantes y significativos del «Informe», narrados en forma de sueño, aunque en esta segunda parte ya no se hace alusión al sueño como tal, sino que los acontecimientos ocurridos se pretenden o se creen reales.

En el primero de ellos, el protagonista se encuentra en una barca que se desliza sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras e insondables. Otra vez se halla ante un paisaje tenebroso y oscuro y hace esfuerzos por «avanzar en dirección al Sol, antes de que éste se ponga por completo». Sus esfuerzos están controlados por el enorme anciano ciclópeo de un solo ojo y su única pretensión es llegar a la gruta, «penetrar en ella antes del ocaso». Pero su «viaje», vigilado por seres que no podía divisar, parece ralentizarse, dificultarse, haciéndole imposible alcanzar «la orilla»:

> Hacia allá remé, pero mi avance era tan lento como en las pesadillas. Los remos se hundían en aquellas aguas negras y fangosas y yo sentía su pesado chapoteo. (pág. 244, cap. XXII)

Según una interpretación arquetípica de los elementos simbólicos de este pasaje en términos junguianos, el agua representaría el inconsciente; la montaña representaría al protagonista, al propio Fernando Vidal; el anciano de un solo ojo sería la figura del padre, así como una representación del conocimiento mismo; y la gruta, la madre, el útero materno o el alma a la que se desea encontrar[17]. En este pasaje también se hace alusión a la idea de la luz y de la oscuridad, que ha estado presente en todo el «Informe». El Sol, la luz, la última luz que le queda a Fernando Vidal está a punto de desaparecer, e incluso él mismo va a ser víctima de una ceremonia en la que, al igual que a Edipo, se le van a extraer los ojos, quedando así convertido definitivamente en un ciego.

> (...) vi cómo los grandes pájaros planeaban lentamente sobre mi cabeza. Advertí a uno de ellos que bajaba desde atrás (...) El pico era filoso como un estilete, su expresión tenía esa mirada abstracta que tienen los ciegos, porque no tenía ojos; podía yo distinguir sus cuencas vacías. (...) Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo, y por un instante percibí la resistencia elástica de mi pupila, y luego cómo el pico entraba áspera y dolorosamente, mientras sentía cómo empezaba a bajar el líquido por mi mejilla (pág. 246, cap. XXII),

igual que la sangre descendía por la mejilla de Edipo en la tragedia de Sófocles, episodio con el que este fragmento guarda una estrecha relación. Tras esta ceremonia, Fernando consigue entrar al fin en la gruta, para despertar y advertir que continúa su encierro en la habitación vigilada por la ciega. Pero su viaje definitivo está aún a punto de comenzar.

[17] *Sobre este aspecto ver el artículo de Doris Stephens y A. M. Vázquez-Bigi, «Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana», en Helmy F. Giacoman,* Homenaje..., *pp. 329-358, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973.*

7. *Viaje definitivo al centro de la tierra*

Una vez que Fernando Vidal consigue escaparse de la vigilancia de la ciega, comienza su descenso por los pasajes subterráneos. A partir de ahora todas las alusiones al descenso se van a hacer mucho más evidentes. La progresión y la inmersión se intensifican y los círculos de la espiral se estrechan. También la oscuridad se va haciendo más intensa a medida que se va descendiendo.

Abrí una puerta y me encontré en otra habitación *más oscura* que la anterior, donde nuevamente me llevé por delante, en mi desesperación, mesas y sillas. Tanteando en las paredes, busqué otra puerta, la abrí y una nueva oscuridad, pero *más intensa que la anterior*, me recibió. (pág. 270, cap. XXXIII))

Simbólicamente el agua, como se veía mas arriba, está relacionada con el origen, y por lo tanto, estará presente en este nuevo descenso.

A medida que iba descendiendo sentía el peculiar *rumor del agua que corre* y eso me indujo a creer que me acercaba a alguno de los *canales subterráneos* que en Buenos Aires forman una inmensa y laberíntica red cloacal, de miles y miles de kilómetros. (pág. 271, cap. XXXIV)

Y el descenso continúa incluso más allá de la civilización, más allá de esta red cloacal excavada por los hombres hasta instalarse en la «tierra misma», caminos de tierra cavados por animales prehistóricos.

Empecé a sentir un frío húmedo y entonces advertí que hacía rato estaba caminando sobre un suelo mojado, a causa, seguramente, de los hilillos de agua que silenciosamente descendían por los muros cada vez más irregulares y agrietados; pues ya no eran las paredes de cemento de un pasadizo construido por ingenieros, sino, al parecer, los muros de *una galería excavada en la tierra misma, por debajo de la ciudad de Buenos Aires*. (pág. 273, cap. XXXV)

En este lugar, el protagonista reflexiona una vez más sobre las diferencias que existen entre los dos polos opuestos «arriba» y «abajo», que una vez más ponen de manifiesto la dualidad del «Informe»:

¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia! Imaginaba *arriba*, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes; imaginaba guardapolvos blancos y almidonados, vestidos de noche con tules o gasas vaporosas, frases poéticas a la amada, discursos conmovedores sobre las virtudes patricias. Mientras por ahí *abajo*, en obsceno y pestilente tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes, los destrozados fetos de miles de abortos, los restos de comidas de millones de casas y restaurantes, la inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires. (pág. 271, cap. XXXIII)



A continuación, sorteando toda una serie de desfallecimientos y peligros, llega al centro mismo, al origen del hombre y de la tierra donde lo que aprecia es una gran soledad.

La soledad absoluta, la imposibilidad de distinguir los límites de la caverna en que me hallaba y la extensión de aquellas aguas que se me ocurría inmensa, el vapor o humo que me mareaba, todo aquello aumentaba mi ansiedad hasta un límite intolerable. Me creí solo en el mundo y atravesó mi espíritu, como un relámpago, la idea de que había *descendido hasta sus orígenes*. (pág. 273, cap. XXXV)

Por fin se ha alcanzado ese centro que se buscaba durante todo el «Informe», el centro del propio personaje, el supuesto centro de la Secta, el centro o el origen de la tierra. Logrado este conocimiento o revelación —el drama de la individualidad infranqueable del hombre y la angustia inevitable que se deriva de ella— se produce la llamada de la deidad femenina que, vista ahora en su polaridad favorable y redentora, consigue sacar al protagonista de las profundidades en las que se encuentra, mediante el ascenso hacia la luz.

8. *El ascenso final hacia la deidad*

La llegada de Fernando Vidal al punto más profundo de descenso marca el inicio del camino de regreso, la «salida» de ese subterráneo hacia la realidad exterior, que el texto expresa de forma ascendente.

Durante un largo tiempo permanecí de pie, tambaleante, sin saber qué decisión tomar. Hasta que por fin comprendí que debía marchar hacia la región en que parecía advertir cierta tenue luminosidad. Entonces comprendí hasta qué punto las palabras *luz* y *esperanza* deben de estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo. (pág. 277, cap. XXXV)

Es en este camino de ascenso donde el protagonista tiene una segunda alucinación. La cueva en la que se encontraba —red cloacal de Buenos Aires— se convierte en un anfiteatro iluminado por un astro «cien veces mayor que nuestro Sol». El paisaje que se describe a continuación de nuevo cobra tintes tenebrosos y oscuros. Fernando Vidal se encuentra ahora en un páramo, en una cordillera lunar desolada por una gran catástrofe. Todos los elementos que habían aparecido a lo largo del «Informe» se invierten. Ya no se hablará más de descenso, de caída ni de subterráneos sino de elementos ascendentes, verticales, que apuntan al cielo:

(...) contra un *cielo de nubes* que parecían desgarrados y deshilachados algodones empapados en sangre, se recortaban extrañas *torres de colosal altura*, derruidas por los milenios y acaso, también por la misma catástrofe que había desolado aquel

territorio. Esqueletos de *altas hayas*, cuyas espectrales siluetas cenicientas contrastaban sobre el rojo sangre de aquellas nubes (...) (pág. 278, cap. XXXVI)

Las «torres», resto de alguna posible civilización de «gigantes feroces y misántropos», no son sino parte de una muralla que esconde la estatua sagrada de la deidad con el gran Ojo Fosforescente en su vientre. Esta deidad se describe como mujer terrible o fatal que coincide con la visión que tienen los poetas franceses y su representación de una mujer-negra y mujer-vampiro:

> En el centro distinguía ahora con nitidez la estatua de una deidad desnuda en cuyo vientre brillaba el Ojo Fosforescente. (...) La deidad estaba hecha de piedra ocre. Su cuerpo era de mujer, pero tenía alas y cabeza de vampiro, en negro brillante basalto. Sus manos y sus pies terminaban en poderosas garras. (pág. 279, cap. XXXVI)

También la guardiana ciega de la casa de Belgrano —la propia Alejandra— es descrita como «una mujer de piel negra y ojos violetas». Y de nuevo se vuelve a hacer hincapié en la altura, la verticalidad y el ascenso.

> Las veintiuna *torres* eran los *vértices* de una muralla poligonal, hacia la que me acerqué en jornadas crecientemente agotadoras. Y a medida que la distancia disminuía, su *altura* era más pasmosa. Cuando estuve a sus pies y dirigí la mirada hacia lo alto, calculé que aquella muralla, al parecer impenetrable, tenía la altura de una *catedral gótica*. Pero las torres eran probablemente más altas. (pág. 279, cap. XXXVI)

El recorrido, antes progresivamente descendente, ahora se convierte en un penoso ascenso por «escalinatas», «escalones» y «túneles ascendentes». El mal, la ceguera, es sustituida por la visión de ese Ojo Fosforescente en el que acabará la larga peregrinación:

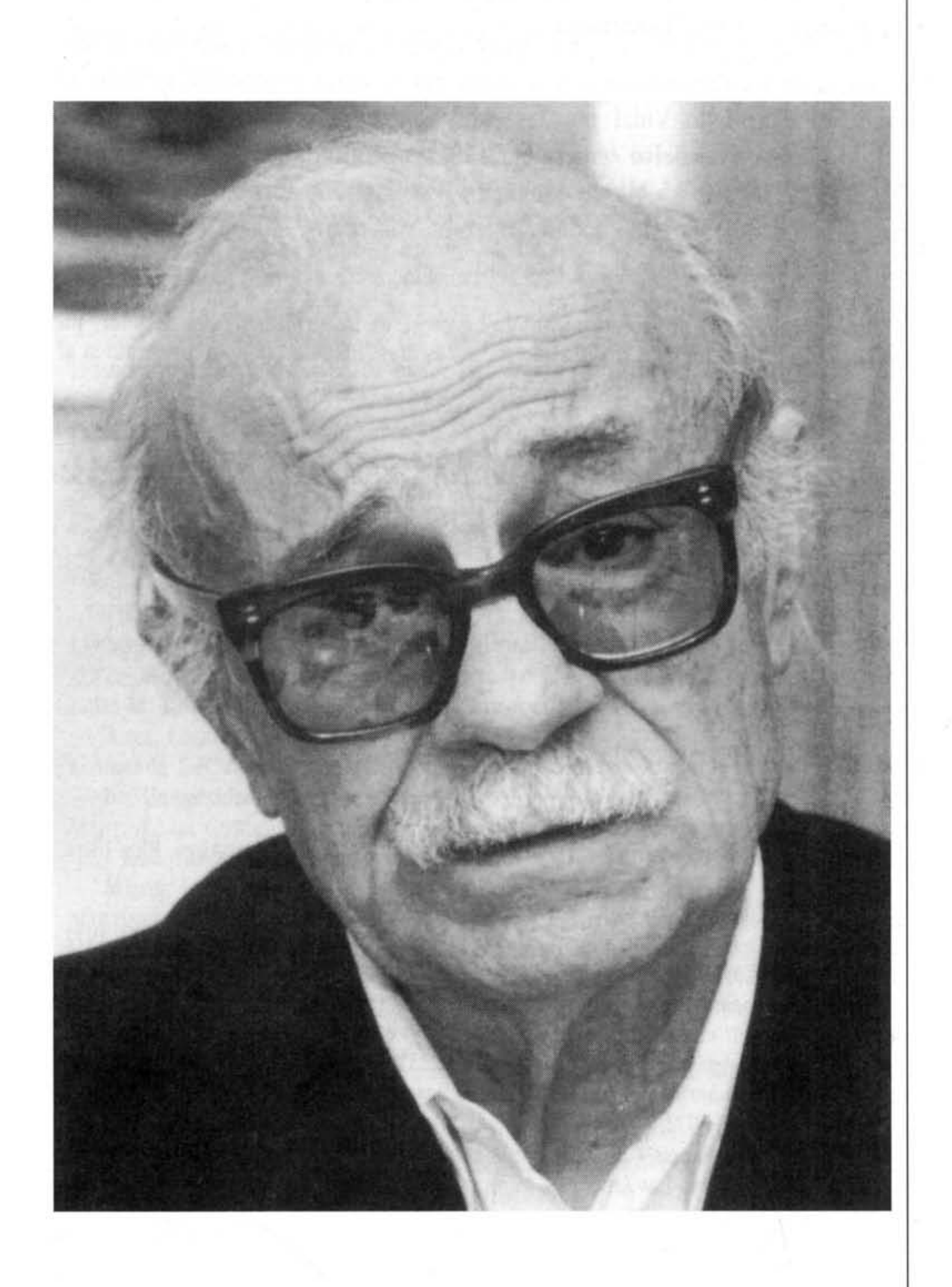
> En la puerta se iniciaba una *escalinata* de piedra que conducía hacia el Ojo Fosforescente. Miles de *escalones que debería subir*. Temí que el vértigo y la fatiga pudieran vencerme. Pero el fanatismo y la desesperación me poseían salvajemente y empecé *el ascenso*. (pág. 280, cap. XXXVI)

Así, el «héroe» emprende el camino ascendiendo por la «inmortal escalera», hasta que el gran Ojo revela el sentido de tal ascenso: «Entra. Este es tu comienzo y tu fin». Y realmente lo es, ya que el protagonista vuelve a lo que sería el útero materno en las entrañas de su hija Alejandra, con lo que se está cerrando un círculo completo.

> Me incorporé y, ya enceguecido por el rojo resplandor, entré.
> Un fulgor intenso pero equívoco, como es característico de la luz fosforescente, que diluye y hace vibrar los contornos, bañaba un *largo y estrechísimo túnel ascendente*, en que me fue preciso *trepar* reptando sobre mi vientre. (pág. 280, cap. XXXVI)

Ceremonia ritual que va a concluir con ese nacimiento a una nueva realidad después de la purificación por el descenso y en el que no podía faltar la alusión al agua, líquido materno de la vida.

«Me incorporé y, ya enceguecido por el rojo resplandor, entré...»





Mi cuerpo-pez apenas podía ya deslizarse por aquel agujero y ya no subía por mi propio esfuerzo, pues me era imposible siquiera mover mis aletas: poderosas contracciones de aquel angustioso túnel que ahora era como de caucho me apretaban pero también me llevaban, con incontenible fuerza de succión, hacia el extremo alucinante. (...) en los pocos segundos que duró el ascenso hacia aquel Centro, pasaron ante mi conciencia una vertiginosa muchedumbre de rostros, catástrofes y países. (...) Todo aquello, supongo yo, pasó en segundos. Luego perdí el conocimiento y sentí que me asfixiaba. Pero entonces mi conciencia pareció ser reemplazada por una poderosa aunque oscura sensación: la sensación de haber entrado por fin en la gran caverna y de haberme hundido en sus aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes. (pág. 281, cap. XXXVI)

Con este nacimiento, con ese llegar al centro acogedor y deseado, y después de la terrible cópula con la ciega que le tenía prisionero, termina el viaje de Fernando Vidal por las profundidades. El último capítulo del «Informe» nos devuelve «emergiendo de las profundidades» al apartamento de Villa Devoto en el que comenzó. Pero las reflexiones del protagonista, después de todos los acontecimientos sucedidos, siguen cuestionando la verdadera dimensión de la realidad:

Enceguecido y sordo, como un hombre emerge de las profundidades del mar, fui *surgiendo* nuevamente a la realidad de todos los días. Realidad que me pregunto si al fin es la verdadera. (pág. 286, cap. XXXVIII)

María Ema Llorente

Bibliografía

BALKENENDE, LIDIA: *Aproximación a la novelística de Sábato*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1983.

BAUDELAIRE, CHARLES: *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1993.

BRETON, ANDRÉ: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972.

CASTELLANOS, CARMELINA DE: «Aproximaciones a la obra de Ernesto Sábato», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXI, n° 183, Madrid, marzo, 1965, pp. 486-503.

CATANIA, CARLOS: «Sábato informa sobre ciegos», en Helmy Giacoman, *Homenaje...*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 231-257.

CERSOSIMO, E.: *Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

— «Espacio y tiempo en «"Sobre héroes y tumbas"», en Helmy Giacoman, *Homenaje...*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 157-206.



CONDE, D.: *Archetypal Patterns in Ernesto Sábato's «Sobre héroes y tumbas»*, Tesis Doctoral, University of Kansas, 1972.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Poesía Lírica*, Madrid, Cátedra, 1992.

DELLEPIANE, ANGELA B.: *Ernesto Sábato: El hombre y su obra. Ensayo de interpretación y análisis literario*, Nueva York, Las Américas, 1968.

DURAND, GILBERT: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.

— *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1992.

DRUZOI, G., LECHERBONNIER, B.: *André Breton. La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976.

ERNESTO SÁBATO, PREMIO «MIGUEL DE CERVANTES» *1984*, Barcelona, Anthropos, nº 55-56, noviembre-diciembre, 1985, 128 pp.

FREUD, SIGMUND: «Lo siniestro», en *Obras Completas*. Tomo III, Biblioteca Nueva, 1981, (4ª Ed.).

GÁLVEZ, MARINA: *Ernesto Sábato. La novela como conocimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 1974.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO: *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

GIACOMAN, HELMY F. (COORD): *Homena.je a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973.

GIMELFARB, M.: *La novelística de Ernesto Sábato en «Sobre héroes y tumbas»*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Lausana, 1973.

HOFFMANN, E.T.A.: «El hombre de arena», en Italo Calvino (Ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XX*, Madrid, Siruela, 1987, pp. 57-96.

HOMENAJE A ERNESTO SÁBATO: *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXXXI, nº 391-393, Madrid, enero-marzo, 1983, 941 pp.

HOLZAPFEL, T.: «El «Informe sobre ciegos» o el optimismo de la voluntad», en Helmy Giacoman, *Homenaje...*, Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 143-156.

JUNG, C. G.: *Collected Works*, Trad. R.F.C. Hull, «Bollingen Series XX», Nueva York, Pantheon Books, 1956.

— *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

JUNG, C. G., et al.: *Man and his Symbols*, «A Lauren Edition», Nueva York, Dell Publishing Co, 1968.

LANGOWSKI, G.: «La excursión a lo inconsciente», en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 106-131.

LIDA, Mª ROSA, (TRADUC.) «Edipo Rey», en *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Losada, 1944.

LOMBARDI, L.B. DE: *Aproximaciones críticas a la narrativa de Ernesto Sábato*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1978.

MARTÍNEZ DA COSTA, SILVIA: *El «Informe sobre ciegos» en la novela de Ernesto Sábato «Sobre héroes y tumbas». Comentario crítico a la luz de las teorías de S. Freud*, Miami, Universal, 1972.

MARTÍNEZ, A. NELLY: «El «Informe sobre ciegos» y Fernando Vidal Olmos, Poeta Vidente», *Revista Iberoemericana*, nº 38, octubre-diciembre, 1972, pp. 627-39.

PETERSEN: *Sábato: Essayist and Novelist*, University of Washington, 1963.

PETREA, MARIANA: *Ernesto Sábato: La nada y la metafísica de la esperanza*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986.

PREDMORE, JAMES R.: *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.

SÁBATO, ERNESTO: *Sobre héroes y tumbas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1955.

— *Abbdalón el exterminador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, (7ª Ed.).

— *El escritor y sus fantasmas*, Madrid, Aguilar, 1963.



SOUZA, FERNANDO D.: «Fernando as hero in Sábato's «Sobre héroes y tumbas»», *Hispania,* nº 55, mayo, 1972, pp. 241-46.

STEPHENS, D., VÁZQUEZ-BIGI, A.M.: «Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana», en Helmy Giacoman, *Homenaje...,* Nueva York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 329-358.

THORBURN, C.C.: *Myth and Symbol in the Novels of Ernesto Sábato,* Universidad de Rutgers, 1972.

VV.AA.: *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad,* (Centro de Estudios Latinoamericanos), Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1985.

WAINERMAN, L.: *Sábato y el misterio de los ciegos,* Buenos Aires, Losada, 1971.



El padre

La luz de Masnou era entonces tan radiante que dolían los ojos al mirarla. Ahora ya todo está como apagado, mis ojos, las ganas de mirar, la misma luz. La vida entera se ha ido apagando como se apagan las personas y los días y las velas de las iglesias y de los cementerios.

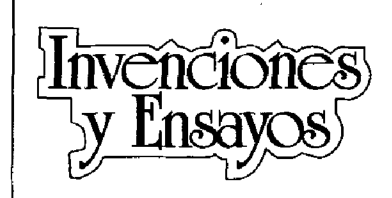
Subíamos a la iglesia por la calle de las escaleras. Mi padre era muy alto y muy delgado, iba siempre con un abrigo gris incluso cuando había aquella luz tan radiante. Una mano la tenía en el bolsillo del abrigo y la otra la tenía a un costado, y cuando se paraba o escuchaba a alguien movía los dedos muy suavemente. No miraba a la gente: sonreía y miraba un poco hacia otro lado. Sonreía porque casi no hablaba. Subíamos por las escaleras y de pronto se paraba para que mirase el pueblo, más tarde otra vez, porque ya se veía el colegio de las monjas y luego nuestra casa con el bosque de Guarino y la fábrica de hilos. Llegábamos a la plaza de la iglesia y yo casi no podía respirar y miraba a mi padre pero él nunca respiraba. Caminaba sin mirar a nadie, sonreía sin sacarse la mano del bolsillo y entraba en la iglesia y nos sentábamos en el banco que guardaban para él.

Aquella vez, cuando iba a entrar, le paró Puig, un pintor de brocha gorda que iba siempre con su mono de pintor, incluso los domingos, aunque los domingos iba a los bares ya por la mañana, ya salía de su casa borracho, y se paraba a hablar con todo el mundo. Pero no con mi padre. «Buenos días, don Joaquín», decía casi haciendo una reverencia y apartándose como para no mancharle de pintura. Pero esa vez estaba en la plaza de la iglesia no sé por qué, porque el nunca iba a misa y en la plaza no había ningún bar. Desde la plaza se veía el mar y las casas delante del mar, llenas de palmeras, como la del músico Comellas que ahora es un hombre muy triste que ha perdido la memoria y duerme en los bancos de

la calle porque no se acuerda dónde está su casa que además hace mucho tiempo que vendió. Todos en Masnou vendieron sus casas. La gente que las ha comprado no tiene nada que ver con nada de lo de entonces. Podrían incluso cambiarle el nombre al pueblo y no se enterarían o no les importaría. Tampoco Comellas es el de entonces porque no se acuerda de nada de lo que era entonces, ni siquiera de donde está su casa. Tal vez de una sola cosa se acuerda, pero como es una cosa de la que nunca se habló, que ocurrió pero que no se mencionó, es como si no hubiese ocurrido. Y yo me acuerdo no porque tenga más memoria sino porque no podría olvidarlo aunque hubiese perdido toda la memoria, hasta la memoria de saber que vamos a morir, que es lo que jamás se olvida. Porque es verdad que muchos han muerto sin saber que se estaban muriendo. Mi abuelo estaba en la cama con los ojos abiertos que no miraban a ninguna parte y de pronto, aunque estábamos allí, cerró los ojos sin mirarnos antes y no los volvió a abrir. En cambio Puig sí que se dio cuenta de su muerte.

Los hijos de Puig iban al colegio, pero nadie jugaba con ellos. No porque el padre fuese pintor de brocha gorda y nunca estuviese vestido como una persona. Y tampoco porque los sábados y los domingos en vez de pasear por el Camino Real o sentarse en la rotonda del Casino, aunque no le habrían dejado, o ir a La Calandria a jugar al dominó con los otros obreros, iba a todos los bares y luego paraba a la gente en la calle y si la gente no le hacía caso entonces hablaba solo. A mí me paraba, me tocaba la cara con una mano muy grande y áspera que olía a cal, como las paredes de las casas, y me decía «Tu padre fue muy bueno en el hospital. Si no hubiese sido por él, me habrían matado. ¿Comprendes muchacho por qué le respeto tanto?» Y se le llenaban los ojos de lágrimas y le temblaba la voz. Y cada vez que veo a un borracho y yo mismo cuando estoy solo y temblando de tristeza, me acuerdo de Puig. Si le viese en la calle, con su mono lleno de pintura, le abrazaría y le preguntaría las cosas que él nunca me dijo y de las que los demás nunca quisieron hablar.

Las calles de Masnou eran de tierra, menos las que llevaban a la iglesia, que eran guijarros y el Camino Real que era una acera muy grande, con plátanos quemados por la luz y la sal. Ahora no. Ahora Masnou es un pueblo de asfalto porque es la prolongación de Barcelona, que es de asfalto, y se prolonga hasta el final del mundo, que es también de asfalto El colegio estaba cerca de la fábrica de hilo. A la hora del recreo jugábamos al fútbol en la calle de tierra. Todos menos Maribel, que era la que en el colegio le hacía cosas al maestro, y los hijos de Puig, Pere Joan y Santiago. Al padre le conocía todo el mundo, muchos desde que era pequeño, como luego nosotros nos conocíamos todos. Como tantos en el pueblo, había sido



republicano, porque tampoco era fácil ser otra cosa. Pero al terminar la guerra los demás supieron callarse a tiempo y vivieron como si no hubiese habido ninguna guerra ni nadie hubiese perdido nada. Pero Puig, como Massana (al que sólo le pudieron encontrar la cabeza con la lengua cortada en un cubo lleno de excremento en la puerta de su tienda), que al principio no salía nunca de su casa por miedo, como todos, cuando las calles de tierra del pueblo estaban vacías y por el Camino Real sólo se paseaban los camisas azules, empezó a ir a los bares y a parar a la gente en la calle para decir cosas en voz baja que nadie quería oír. Y luego en voz alta. Y la gente no le miraba para no tener que contestarle. Como si no se conociesen de nada aunque se conocían desde el colegio, el mismo colegio al que luego fui yo y fueron sus hijos y que ahora está cerrado para siempre desde que descubrieron lo de los maestros y algunos niños. De eso tampoco se habló: cerraron el colegio y ahora no es nada, es una casa vacía, sin número, todavía con una bonita terraza y unos cristales cegados por el polvo que me impiden verme a mí, a Morancho, a Mauri, a Ramentol, a Carlos Pinazo, a Pere Joan, a Santi o a Lafau que está muerto como tantos otros. Porque mi Masnou es el de los muertos. El de los vivos no tiene que ver nada conmigo, y como no puedo verme dentro, me veo, a través de este aire apagado de ahora, en la luz radiante de entonces, jugando al fútbol o a correr mientras Pere Joan y Santi estaban apoyados en la pared del colegio, sin hablarse ni hablar con nadie, y esperando que se terminase otra vez el recreo.

Casi todo lo que sabíamos de Puig era por Marina, que venía a casa a lavarnos la ropa y hablaba todo el tiempo con mi madre. Yo no tenía que salir de casa para conocer a la gente de Masnou. Tantos sitios en los que no había estado, como en la granja de los Jordán, o en el matadero, o en la casa de las hermanas locas, que además eran ciegas, y cuando luego estuve en estos sitios, eran exactamente como lo había contado Marina. Tanto que muchas veces no sé si recuerdo lo que contaba ella o lo que luego vi yo. Ella también había estado en el hospital cuando la guerra y también decía que mi padre se había portado muy bien con tanta gente y que muchos le debían la vida y uno de ellos era Puig. Puig había estado en el frente con el marido de Marina y con muchos del pueblo que luego murieron, aunque muertos ya lo están todos, ya no queda nadie de entonces. Masnou es un pueblo que pertenece a la historia y de esa historia no se acuerda nadie en Masnou. Nosotros en cambio íbamos a la Biblioteca Municipal a mirar *La Enciclopedia Espasa* porque salía una fotografía de la iglesia parroquial de cuando era una iglesia bonita, no esa caja de zapatos con chimenea que es ahora. Y había casi una página explicando la historia del pueblo y de los capitanes que iban a América y de los indianos



que volvieron de América a plantar palmeras en las casas, como la de Comellas o incluso la que hay en el centro del patio del colegio de las monjas. Son palmeras de gente que volvió porque tenía nostalgia de Masnou y que plantaron palmeras porque tenían nostalgia de Cuba: plantaban palmeras, bebían caña, vestían a sus hijas, que parecían cubanas, como cubanas, y vivían siempre en casas desde las que se veía el mar. Las casas están allí. Los que no están son ellos. Y no son casas cerradas, como el colegio. Por eso uno regresa a Masnou y cree que está en un pueblo, si es que sigue siendo un pueblo, de usurpadores.

A Puig lo hirieron en el frente y tuvo que volver a Masnou. Primero fue al hospital como enfermo y luego se quedó allí como ayudante de enfermero. Ayudante de mi padre, que había sido el único de la familia que se había quedado con los republicanos porque estaba en un hospital y a él nunca le interesó la guerra; no creía ni en un bando ni en el otro. Por eso pudo portarse tan bien, porque cuando ganaron los nacionales a él no le pasó nada, porque no participó en la guerra y porque mis tíos habían tenido y siguieron teniendo cargos importantes. A Puig y a muchos más iban a fusilarlos en la plaza de la iglesia como ya habían hecho antes con otros a los que les hicieron pintar en la pared de la iglesia los nombres de los «gloriosos caídos», como llamaban a los que murieron por la Causa, también pintar el yugo y las flechas. Mientras pintaban, sonaba un disparo y gritaban que al que dejase de pintar o se volviese, lo mataban en el acto. Sólo se salvó uno, Pagés, el marido de Marina, porque había sido chófer y el alcalde lo quería a él como chófer. Mi padre consiguió salvar a varios de los que habían trabajado con él en el hospital. Eso lo contaba Marina, no mi padre. Mi padre no hablaba nunca, ni con nosotros ni con mi madre ni con Marina. A veces llegaba algún amigo, se sentaban en los sillones de mimbre debajo de la acacia, y se les oía hablar, siempre en voz baja, siempre con una mano en el bolsillo de la chaqueta, y moviendo imperceptiblemente los dedos de la otra, y sonriendo sin mirar a ningún lado.

Mi madre y Marina sí que hablaban y se reían. Casi siempre hablaban de lo mismo. Marina nos había regalado dos conejitos. Me los había regalado a mí, porque yo era su preferido. Pero cuando los metimos en la jaula eran ya de todos. La misma Marina nos llevó al descampado de las hierbas para enseñarnos cuáles eran las hierbas buenas y las malas. Por suerte las buenas eran las más feas y no tenían flores. Cada vez que nos aburríamos en el jardín, íbamos a mirar a los conejitos, arrancábamos ramas de acacia con cuidado de que nuestro padre no se diese cuenta, y hacíamos apuestas para ver cuánto tiempo podían pasar los conejos sin sacar sus bolitas negras. Un día Marina habló con mi madre y fue al lavadero sin la ropa pero con la pala para golpear la ropa, sacó a un conejo de



la jaula, lo agarró por las patas y le dio dos golpes muy fuertes en la nuca. Yo me fui corriendo a casa, a llorar: por el conejo muerto, por el que se quedaba solo en la jaula, porque también al que estaba solo en la jaula lo iban a matar de la misma forma, y porque aunque uno de nuestros juegos era matar hormigas, escarabajos o lagartijas, era la primera vez que veía de verdad la muerte: el conejo movió desesperadamente las patas, luego todo el cuerpo, y de pronto se quedó rígido, sin mirar ya a ningún lado. Y Marina lo había hecho delante de nosotros y del otro conejo.

Cuando al día siguiente fui al colegio, no quise jugar a la hora del recreo, pero tampoco quería estar solo. Con Maribel no quería estar, porque todos sabíamos lo que le hacía al maestro, una vez hasta en la clase lo estuvo haciendo, mientras el maestro le pedía que le señalase los ríos del mapa del libro de geografía, luego le dijo que se fuera a sentar y él se limpiaba con un pañuelo. Entonces me acerqué a Pere Joan y a Santi, estuvimos callados hasta que les conté lo del conejo. Yo pensaba que ellos iban a escucharme y a ser simpáticos conmigo, porque les estaba hablando casi con lágrimas, y porque mi padre se había portado tan bien con el de ellos. Pere Joan, que era el que no hablaba nunca y por eso ni le preguntaban en clase, me dijo: «En mi casa no comemos carne» y se alejó con su hermano. Lloré tanto que estuve todo el rato tratando de que no se me viera la cara, pero yo mismo me oía llorar. Y al día siguiente, que era fiesta, todos comieron conejo y yo también, porque le tenía miedo a mi padre cuando hacía algo que no estaba bien. Y mi padre aquel día habló para decir que había sido una idea excelente, y que cuando matasen al otro podrían invitar a los Lozano o a Miguel y Blanca. Yo no quería que matasen al otro conejo, sobre todo porque no quería que Marina nos regalase dos conejitos más. El único momento en que los conejos dejan de sacar sus bolitas negras es cuando están muertos.

Nunca supe si era por eso por lo que le tenía miedo a mi padre. Un día estábamos en una casa con un jardín muy grande que luego se convertía en huerta. A mi padre siempre le habían gustado mucho las flores y hasta había escrito un libro sobre cómo plantarlas y cuidarlas. No le gustaban las flores en los jarrones, sino en el jardín. Y cada vez que alguien quería tener un jardín, pedía consejo a mi padre. Subiendo por la carretera de casa, como yendo a Teyá, habían empezado una urbanización llamada California, porque las casas parecían de película americana, muy grandes, con porches y con jardines ondulados. Aunque a mi padre no le gustaban los nuevos ricos, sí que le gustaban si querían poner un jardín, y entonces le invitaban a comer y él les daba ideas de dónde plantar cada planta, según la hora en que daba el sol, o según la calidad de la tierra. Luego se sentaban y hablaban de otras cosas, y mi padre asentía, carraspeaba muy

flojito y movía los dedos o se acariciaba una mano con la otra, sólo un rato. Las plantas y la semillas iban a comprarlas a la casa de la huerta, que era la del alcalde, uno de los pocos amigos que mi padre tenía en Masnou. Aquel día estaba también Armengol, el jardinero, que era además el que nos traía el carbón hasta que mi padre dijo que no quería volver a verlo por casa, a pesar de que había sido uno de los que él salvó al terminar la guerra o, como decía mi padre, la contienda: unos eran blancos y otros rojos, unos hicieron la contienda o la cruzada y otros la guerra, unos eran nacionales y los otros nunca supimos qué eran. En la casa de la huerta mi padre hablaba más y hasta hablaba de política y de la gente del pueblo. Armengol una vez había sugerido que por qué, al lado de los nombres de los caídos no ponían también el nombre de los muertos, al fin y al cabo que había habido una guerra civil lo aceptaban todos, y lo importante era recordar a todos los masnouenses que habían muerto, muchos de ellos sin saber por qué morían. Fue entonces cuando mi padre, esta vez la única vez que lo vi enfadado, le dijo a mi madre que ni Armengol ni nadie que hablase de la guerra delante de nosotros volvería a pisar nuestra casa. Y aquel día también Armengol había ido a la casa de la huerta.

Otra vez recuerdo la luz. Del Masnou de entonces, el real y el que ha dejado de existir pero no de ser real, lo que más recuerdo son las luces y las sombras, y todo lo que recuerdo (y lo recuerdo todo) es por la luz que tenía: la oscuridad del lavadero, la del bar *Rosés,* la de la lechería, la de casa de Emilio, donde comprábamos los huevos, la del zapatero Massana. Y la luz del jardín, la de la playa, la del cielo de la plaza de la iglesia, la de la bóveda de azulejos del Asilo o la del frontón del Casino, por la mañana. Y también a los chicos y a la chicas de las casetas o en el baile. Y cuando caminaba iba siguiendo las rayas de luz, o pisando sólo las sombras de los árboles, y me gustaba mirar las sombras de las casas cómo iban cambiando de forma. Pero sólo una luz recuerdo tan intensa como la del día de la huerta en la que llegó Armengol a podar. Era la primera vez que le veía allí. Saludó al alcalde y luego a mi padre. Mi padre, sin levantarse, movió ligeramente la cabeza y sonrió, aunque no se podía decir a quién estaba mirado o sonriendo. A partir de entonces, las cosas no las recuerdo bien. Quiero decir que no estoy seguro de si fue lo que vi o una interpretación de lo que vi. Armengol caminó hacia la huerta, muy poco más tarde le siguió el alcalde y, tras un momento de indecisión, mi padre se levantó y siguió al alcalde. De pronto, dejé de verles. Me sorprendió que mi padre no me dijera que le siguiera o que le esperara. Oí un grito horrible y eché a correr y oí también la voz serena de mi padre que decía: «la cuerda está podrida, Josep» y vi que se limpiaba la mano en el pantalón, se la quedaba mirando por un momento y caminaba hacia mí diciendo algo que no pude oír bien, porque los gritos del



pozo seguían llamando desesperadamente, hasta que no se oyó nada más. «¡Qué imprudencia!», dijo el alcalde. «Mejor que vayamos al Juzgado y que ellos se encarguen de avisar a la familia. ¡A quién se le ocurre atar la cuerda a la polea para bajar al pozo!» No volvieron a hablarse. Nos dirigimos al Juzgado Municipal y luego me llevaron a casa. Mi padre volvió a salir y yo no lloré porque me entró miedo al recordar el grito en el pozo y pensé que no tenía que llorar. Sabía que Armengol estaba en el pozo, muerto, y sólo más tarde pensé que no podía haberse muerto al caer, porque de ser así no hubiese oído los gritos después de que mi padre le hablase. Y pensé que mi padre, que había salvado a tanta gente en el hospital, ahora no podía salvar a un hombre agarrado a una cuerda podrida.

En la iglesia mi padre siempre me daba un billete de cien para que lo pusiese en la bandeja. Primero pasaban los monaguillos con el cepillo, y mi padre metía cada vez una moneda por la ranura, que es lo que me hubiese gustado hacer a mí, y después del sermón pasaba mosén Riera, que saludaba con una inclinación a los que ponían el dinero. En la misa de doce todos ponían dinero. Yo era el único de los hermanos que iba a la misa con mi padre, porque era el que más se parecía a él. A la hora de la comunión me decía que me levantase para ir a comulgar, aunque muchas veces no me había confesado. Después de la comunión yo rezaba un rato con los ojos cerrados, esperando a que la hostia se derritiese, y entonces salíamos. Esta vez salimos al final de todo. Hacía tanto sol que no podía ver nada. Puig se acercó a mi padre: mi padre y yo bajábamos la escalera y él subía. Mi padre siguió bajando, sin mirarle y entonces Puig dijo, casi gritando, como desesperado, que le debía la vida, que le había salvado a pesar de que... «¡Cállese, majadero!» le dijo mi padre, pero ahora Puig bajaba para poder ponerse delante y hablarle. Mi padre sacó la mano del bolsillo y le dio dos bofetones en la boca que lo tumbaron al suelo. Mi padre me dijo que no mirase, esta vez me agarró de la mano y nos fuimos a casa. Yo no quería pensar en lo que podrían decirme Pere Joan y Santi al día siguiente, en el colegio. Pero al día siguiente no fueron al colegio y no volví a verles nunca más. A Puig lo encontraron al amanecer delante de la iglesia. Había pintado una lista de nombres en la pared, a lado de los nombres de los caídos por Dios y por España, Millet, Puig, Maristany, Estapé, Mas, Tabaras, Nebot, Mirapeig, Ramentol, Pons, Deulofeu, y muchos eran nombres como los del otro lado. Y al final había escrito su nombre: Josep Maria Puig Guardiola. En una mano tenía la brocha y en la otra la pistola con la que se había destrozado la cara.

Juan Antonio Masoliver



Director: **Octavio Paz**

Subdirector: **Enrique Krauze**

Deseo suscribirme a la revista *Vuelta*
por un año a partir del mes de de 199

Nombre

Dirección

C. P. *Ciudad y estado*

*Cheque o giro postal No.** *Banco*
*** a nombre de Anthropos, Editorial del Hombre***

S U S C R Í B A S E

SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO: 70 dlls.
Distribuidor exclusivo en España:
ANTHROPOS, Editorial del Hombre
***Central*: Apartado 387, 08190 Sant Cugat del Valles, Barcelona**
Tel (93) 674-6006 Fax: (93) 674-1733
***Delegación*: Calle del norte 23, Bajos, 28015, Madrid**
Tel (91) 522-5348 Fax: (91) 521-2323
Editorial Vuelta: Presidente Carranza 210, Coyoacán, 04000, México, D.F.
Teléfonos: 554 89 80 554 56 86 554 95 62 Fax: 658 0074

LECTURAS

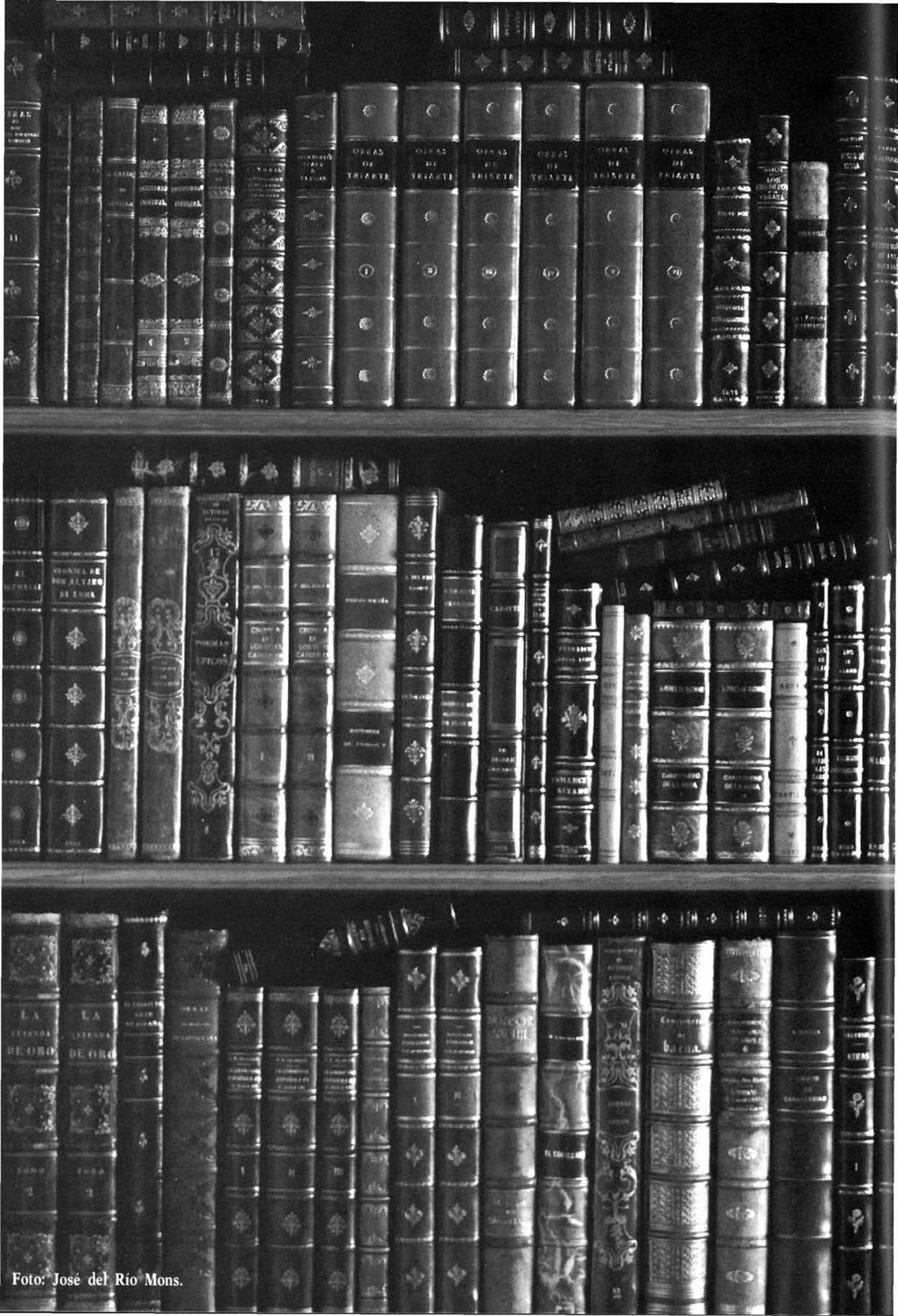


Foto: José del Río Mons.

Montale: un poeta en su siglo*

Cuando Eugenio Montale recibió el Premio Nobel de Literatura, el 12 de diciembre de 1975, leyó su discurso titulado: *¿Es todavía posible la poesía?* En él manifestaba su estupor por haber sido premiado por realizar un trabajo «inútil». Parte de su discurso fue la exaltación de esa inutilidad. «En el mundo hay un amplio espacio para lo inútil, y es más, uno de los peligros de nuestro tiempo es esa mercantilización de lo inútil a la cual es sensible, sobre todo, la gente muy joven». El autor de *Huesos de sepia* afirmaba haber escrito poesías, un producto absolutamente inútil pero no nocivo (al menos casi nunca), «y éste es uno de sus títulos de nobleza». Montale así quería subrayar el carácter no mercantilista de este género literario. Para él, la poesía era el único arte que había resistido a las mercantilización: «todas las artes visuales están democratizándose. El arte es producción de objetos de consumo, para usar y tirarse, en espera de un nuevo mundo en el cual el hombre logre liberarse de todo, incluso de la propia conciencia (...). Sobre este fondo tan sombrío de la actual civilización del bienestar, también las artes tienden a confundirse, a perder su identidad. Las comunicaciones de masa, la radio y, sobre todo, la televisión han tratado, no sin éxito, de anular toda posibilidad de soledad y reflexión». ¿Por qué el hombre civilizado, por qué el hombre que había alcanzado su *status* más alto de educación y cultura a lo largo de un siglo XX especialmente cruel, sentía horror de sí mismo? Montale no acierta a responder a esta pregunta, pues la poesía, el poeta, no da respuestas, sino que enumera las preguntas. Montale ponía en sobreaviso de la cada vez mayor dictadura del tiempo, «el tiempo se vuelve más veloz, obras de hace pocos años parecen «pasadas» y la necesidad que tiene el artista de hacerse escuchar, antes o después se convierte en necesidad espamódica de lo actual, de lo inmediato». De ahí que la verdadera esencia íntima del arte esté siendo sustituida por el «espectáculo», una exhibición «no necesariamente teatral, a la cual concurren los rudimentos de todas las artes y que efectúa una especie de masaje psíquico en el espectador, oyente o lector que fuere. El *deus ex machina* de este nuevo amontonamiento es el director». El autor, el creador, para Eugenio Montale, estaba pasando a un segundo plano, dejando sitio a este nuevo personaje, el del director, no inédito en la historia de la cultura pero cuyo papel ahora adquiría una presencia relevante. Director, marchante, agente literario, podríamos añadir hoy, «su finalidad no es sólo coordinar los montajes escénicos, sino proporcionar intenciones a obras que no las tienen o que tenían otras. Hay en todo esto una gran esterilidad, una inmensa desconfianza en la vida».

Un arte que es fruto de la soledad, del pensamiento, del individuo, del silencio, de lo inútil, ¿podría sobrevivir en esta sociedad tan agresiva? El poeta italiano nos prevenía de los traidores, de aquellos que se ponían al paso de los nuevos tiempos, de quienes convertían a la poesía en algo acústico y visual, en «un terremoto verbal con muchos epicentros». También salía al paso de aquella poesía escrita «para ser gritada en una plaza ante una multitud entusiasta. Esto ocurre sobre todo en los países donde hay regímenes autoritarios vigentes». Montale hablaba de una «cohabitación» de poesías, una de las cuales era de «consumo inmediato», mientras que la otra podía dormir «sus sueños tranquila».

¿Podrá sobrevivir la poesía en el universo de los medios de comunicación de masas?, volvía a interrogarse el autor de *Satura*, «si es la que rechaza con horror el término de producción, la que surge casi por milagro y parece embalsamar toda una época y toda una situación lingüística y cultural, entonces es menester decir que no hay muerte posible para la poesía». La gran lírica podía, para Montale, morir, renacer, «pero siempre

* De la poesía. *Traducción de Francisc Perija. Pre-Textos. 1995 Valencia.*

seguiría siendo una de las cimas del alma humana». Había que combatir contra las leyes de la producción industrial sujetas a los principios del gusto y de la moda. La poesía tenía que resistir a las engañifas del tiempo. La poesía tenía que resistir a la crisis de la propia condición humana. «La verdadera poesía es semejante a ciertos cuadros de los cuales se ignora el autor y que sólo algún iniciado conoce». Pero la poesía también, para el poeta genovés, ignoraba quién era su verdadero destinatario, «la idea de escribir para los llamados *happy few* no ha sido nunca mía. En realidad el arte es siempre para todos y para ninguno. Pero lo que sigue siendo imprevisible es su verdadero *begetter,* su destinatario. El arte-espectáculo, el arte de masas, el arte que quiere producir una especie de masaje psicofísico en un hipotético fruidor, tiene ante sí infinitos caminos porque la población del mundo está en continuo aumento. Pero su límite es el vacío absoluto. Se puede enmarcar y exponer un par de babuchas (yo mismo he visto en ese estado las mías), pero no se puede exponer bajo vidrio un paisaje, un lago o cualquier gran espectáculo natural».

En una entrevista para la revista *Quaderni milanesi* (1960), Montale definía la poesía como un monstruo, «música hecha con palabras y hasta con ideas: nace de una entonación inicial que no se puede prever antes de que nazca el primer verso». La poesía era esto, aunque él mismo pensaba que dentro de la misma podían existir otras muchas direcciones. En otra revista, esta vez a *Il Mondo* (1945), recogía la definición que Théodore de Banville antepuso a una selección de Ronsard: «Esta magia que consiste en despertar sensaciones por medio de una combinación de sonidos, este hechizo gracias al cual se nos comunican necesariamente ideas, de modo cierto, a través de palabras que sin embargo no las expresan». La poesía manifestaba así, ¿sensaciones o ideas? El entrevistado se inclinaba hacia estas últimas a consecuencia de las primeras. Y su posterior aclaración es fundamental. Las ideas a las que Montale se refiere no son de carácter filosófico, sino «cualquier emanación, cualquier luminiscencia del intelecto, por imprecisa que sea». Ahora Montale utiliza una reflexión de Gide: «¿Tendrá la poesía que sacrificar cualquier apariencia de significado común sólo al encantamiento verbal?». Ambos coinciden en que no, aunque Montale no se muestra tan seguro e incluso duda de la afirmación tajante del escritor francés. Montale habla de un equilibrio entre «razón» y «*charme*», que conforma toda poesía, aunque Gide se escore hacia el «*charme*», las «luminiscencias del intelecto». Montale se inclinaba menos por una poesía filosófica, difusora de ideas, por unos poetas más filosóficos que los propios filósofos. Montale (en la entrevista de *Quaderni milanesi,* 1960) comentaba el derrumbe —por aquellos años— de la filosofía metafísica, cuyo lugar había sido ocupado por el arte o por la especulación no sistemática. Montale prefiere hablar de una poesía del conocimiento.

Montale era cómplice de la misma opinión que Gide respecto a que sin encantamiento podría haber versos, no poesía, «la cual, por el contrario puede existir a veces en la simple prosa». Y el Premio Nobel aclaraba un olvido del escritor francés, «el compromiso entre sonido y significado no permite soluciones parciales a favor del uno o del otro de los dos términos». Por lo tanto él pensaba que era mucho más acertada la definición de Tommaso Ceva: «Un sueño hecho en presencia de la razón».

Sin embargo, si nos volvemos a remitir a su discurso pronunciado en la Academia de Suecia, nos encontramos con una de las muchas contradicciones de nuestro galardonado. Aquí afirmaba que la fortuna de la poesía era el desconocerse a sí misma. Y para ratificar esta opinión, Montale, saca a la palestra a Croce y a Gilson, autores que estaban de acuerdo en considerar «imposible» una historia de la poesía. «Pienso que la poesía nació de la necesidad de añadir un sonido vocal (palabra) al martillar de las primeras músicas tribales. Sólo mucho más tarde palabra y música pudieron escribirse de algún modo y diferenciarse. Aparece la poesía escrita, pero el parentesco común con la música se hace sentir...».

Para Montale, la contradicción era una necesidad y era necesario vivirla sin escapatorias, pero sin regodearse tampoco demasiado en ella, sin ostentarla como un adorno.

La poesía, el arte, para Eugenio Montale (entrevista de *La Rassegna d'Italia,* 1946), era una forma de vida para quien no vivía, «una compensación o un sucedáneo». Un poeta no tenía por qué renunciar a la vida,

sino que era ésta quien se encargaba de escapársele. El poeta buscaba una verdad «puntual», no una verdad «general», una verdad del poeta-sujeto que no reniegue del hombre-sujeto-empírico. Que cante lo que une al hombre a los demás, pero no niegue lo que lo separa y lo hace único e irrepetible. El poeta era un ser individual que exaltaba los valores individuales frente a la masificación.

El ejercicio poético estaba hecho a base de meditación y lecturas de todo tipo, no únicamente de materiales poéticos. El lenguaje de un poeta era un lenguaje historizado que trataba de hacerse independiente, oponiéndose, enfrentándose, diferenciándose, alejándose del lenguaje común, habitual. Cada poeta modelaba las palabras, la gramática, la sintaxis, la lengua como un instrumento adaptado a sus necesidades expresivas. No había una planificación previa, ni esquemas preestablecidos. De esta lucha entre su necesidad intrínseca y la manifestación exterior de la misma, nacía su estilo. El poeta debía permanecer fiel a este combate, fiel a su propia manifestación interior. El poeta no debía solamente manifestar el propio sentimiento, sino que tenía asimismo que trabajar una materia suya, verbal, «hasta cierta señal». El éxito era el peor enemigo del estilo y la originalidad, «si falta el pronto consenso de los jueces, el poeta está listo para cambiar manera y estilo; él cree de buena fe que se busca a sí mismo, pero en verdad no busca de sí sino la parte más aceptable para los demás, la más vendible. No está dando así lo mejor de su creación, sino un sucedáneo de sí mismo» (entrevista en *Nuovi Argomenti*, 1962).

El arte, la poesía, era una manifestación superior del alma, aislada de la cotidianeidad, aunque no ajena a la misma. Era una radiografía de lo desconocido que se hacía luz en la expresión física del escritor, pero nunca un documento, un texto contable de la historia del mundo circunscrita a un instante evanescente. La poesía era un arte no menos libre que los demás artes, quizás el más profundo, «por la extrema imprevisibilidad y riqueza de sus resultados» (declaraciones a *Oggi*, 1942). La poesía se servía de las palabras, del lenguaje común enaltecido, pero al fin y al cabo de un código generalmente aceptado, y estas palabras, este código no podía prescindir de un color histórico y de un tiempo que cambiaba con gran rapidez. Por ello la poesía, para Montale, o al menos un tipo de poesía más cercada por esos linderos estrictos, mucho más que otras artes, estaba sometida a envejecer. Su sobrevivencia en el tiempo estaba en la reconstrucción e interpretación no ya del mundo, sino del poeta mismo, «la poesía, que necesita conciliar lo «particularísimo» con lo universal, está acechada a largo plazo por el deslizarse de uno de los dos términos de este equilibrio. El destino alto y oscuro de la poesía parecería pues el de tender cada vez más a la condición de arte, a la absoluta pureza que esta palabra postula, siendo no obstante siempre, y con plena conciencia de la proposición imposible, un arte diferente, un arte *sui generis*, al cual los siglos dieron otro nombre» (entrevista citada anteriormente).

Absoluta pureza. Montale, en otra entrevista (*Quaderni milanesi*, 1960), había comentado que él no se había puesto el rótulo de poeta puro, «no pensé en una lírica pura en el sentido que ésta tuvo luego entre nosotros, en un juego de sugestiones sonoras sino más bien en un fruto que debía de contener sus motivos sin revelarlos, o mejor, sin ostentarlos. Admitiendo que en arte exista un equilibrio entre lo de fuera y lo de dentro, entre la ocasión y la obra-objeto, era menester expresar el objeto y callar la ocasión-impulso». Montale hundía sus raíces en la poesía de Mallarmé subrayando que si ésta podía ser entendida como poesía pura, él entonces pertenecía a esa corriente. Una corriente en la que él encontraba a otros de sus pares en este siglo entre: Valéry, Benn, Eliot, Auden, René Char, Apollinaire o Machado. A Montale le agradaba la idea de equiparar la poesía pura con la metafísica, «puesto que el área de esta poesía es en extremo incierta. Todo arte que no renuncia a la razón, pero que nace del choque de la razón con algo que no es razón, puede también llamarse metafísica». Los poetas puros eran aquellos que percibían el carácter absurdo y contradictorio de su empresa («Las abejas de Aristeo», *Corriere della Sera*, 1955).

Poesía pura, hermetismo. Si Montale «rechazaba» el término «poesía pura» aplicable a su obra, también decía desconocer el significado teórico del término hermetismo. Optaba por la libertad e individualidad

para crear. *L'engagement ideológico* no era condición necesaria y suficiente para la creación, y tampoco una condición negativa. Los poetas para sobrevivir habían dedicado libros y ensalzado a protectores y mecenas, «es probable que hoy en Rusia quien esté a sueldo como poeta tenga que correr por vías obligadas», pero subraya Montale en la entrevista a *Nuovi Argomenti*, que la historia de la poesía era también una historia de grandes obras libres, muchas de las cuales no tuvieron un interlocutor inmediato, pero que siempre encontraron en otras generaciones a su verdadero interlocutor. «En el mundo hay lugar para Hölderlin y para Brecht. Otro error es creer que la correspondencia se mide con criterios estadísticos. Quien tiene más lectores vale más, responde mejor a la demanda del mercado. Y así se vuelve a la poesía entendida como mercancía que vender».

Montale, en su artículo «Hablemos del hermetismo» (*Primato*, 1940), manifestaba que él no había buscado nunca a propósito la oscuridad y que, por ello, no se encontraba con conocimientos de causa para hablar sobre su supuesto hermetismo y el hermetismo italiano. El supuesto poeta oscuro, era aquel que trabajaba el poema como un objeto, «acumulando en él espontáneamente sentidos y suprasentidos, conciliando dentro de él los inconciliables, hasta hacer de él el más firme, el más irrepetible, el más definido correlativo de la propia experiencia interior».

Montale se movía más por su instinto poético que por la teoría. «Humildemente» pensaba que no tenía la suficiente preparación intelectual que otros le atribuían, «ni me siento investido de una misión importante». Es más, si hubiera tenido esa preparación nunca habría escrito un verso. Montale no iba en busca de la poesía, sino que esperaba a que ella lo visitase. Escribía poco, modificaba poco. No se consideraba un profesional de la escritura.

Los argumentos esenciales de la poesía del autor de libros de prosa como: *La mariposa del café de la plaza*, estaban relacionados con la condición humana considerada en sí misma, no éste o aquél acontecimiento histórico. En una entrevista para *Quaderni della Radio* (1951), manifestaba su rechazo al fascismo, así como el tampoco haber escrito poesías en que aquella pseudorrevolución apareciera fustigada, «habiendo sentido desde que nace una total desarmonía con la realidad que me rodeaba, la materia de mi inspiración no podía ser sino *esa* desarmonía. No niego que el fascismo primero, la guerra más tarde, y la contienda civil más tarde aún, me hayan hecho infeliz; pero existían en mí razones de infelicidad que iban mucho más allá y fuera de estos fenómenos. Considero que se trata de una inadaptabilidad, de un *maladjustament* psicológico y moral que es propio de todas las naturalezas poéticas...».

Montale pensaba que sería criticado por quienes sólo veían en la literatura un objeto social, pero él siempre había pensado que más allá del hombre, como poeta, «la batalla tenía lugar en otro frente, en el cual contaban poco los grandes acontecimientos que se estaban desarrollando».

Este disentimiento entre el individuo y la sociedad venía ya desde Platón y su expulsión de los poetas de su polis ideal. Disentimiento permanente entre el individuo y la sociedad que muchas veces se había acabado resolviendo, haciendo desaparecer al poeta. Montale comenta que su poesía de aquellos años, los años del fascismo, se había hecho más cerrada, concentrada. Para Montale el poeta no estaba obligado a escribir versos políticos, podía hacerlo si sentía esa necesidad, como escribir cualquier otro tipo de cosa que quisiera, pero su compromiso social no únicamente se desarrollaba en esa única dirección obligada. «¿No ha habido escritores (poetas) revolucionarios que profesaban ideas reaccionarias? (Baudelaire, Dostoievski, por ejemplo). El arte no se hace con las opiniones, aunque haya casos en que las opiniones se vuelven sangre, y entonces también ellas entran en el campo del arte» (*Quaderni milanesi*, 1960). Montale subraya muy bien su postura con respecto al compromiso social cuando a *Settimo giorno* (1962) responde lo siguiente: «Puede haber el poeta social, civil. El poeta que canta a Marx, que canta el socialismo. Neruda ha escrito un canto a Stalin. Yo no podría negar al poeta que haga esto. Pero no podría tampoco negarle el derecho de hacer lo contrario...».

Montale escribe en «Variaciones» (*Corriere della Sera*, 1970) que un poeta comprensible, se refiere a

un poeta cuya única inspiración es lo inmediato, tenía escasas probabilidades de sobrevivir en el futuro, mientras que los poetas difíciles, oscuros, los que se inspiran en lo desconocido, tras pasar largos períodos de olvido, siglos enteros, resucitaban siempre. Aunque había también poetas de este estilo cuyo reconocimiento, como en el caso de Mallarmé, había sido casi inmediato y desde el primer momento, Montale se ratificaba en la firme voluntad anticomunicativa, la ambición de una significación total de la expresión literaria. «La poesía de Mallarmé expresa paradójicamente una nada que halla el contrapeso en su hacerse objeto, un objeto duro como un cristal infrangible, impenetrable, un objeto que es la negación del objeto histórico». Tratar de explicar esta poesía era actuar siempre contra su deseo profundo de impenetrabilidad.

Y he aquí un tema importante en el pensamiento del escritor italiano: el de la crítica. Montale veía en peligro la crítica literaria en favor de la de la cultura como espectáculo: teatro, cine, artes visuales. La prensa especializada tendía preocupantemente a su desaparición. La «mercancía» que se pedía poco tendía a desaparecer. Pero no toda la culpa la tenían los «compradores». También la oferta no era todo lo buena y apetecible que debería ser, la crisis también se había extendido a los críticos tanto o más que a los artistas, «los guardias necesitan ser vigilados». Para el resurgimiento del espíritu crítico, Montale veía necesaria la aparición de alguien o algunos que tuvieran el valor de imponer sus gustos personales como verdades objetivas y que su labor ejemplar se extendiera en una especie de escuela. Un arte, una poesía sin un ejercicio crítico paralelo no podía sobrevivir. «No es verdad en absoluto que el artista existe aunque sea incomprendido. A largo plazo el artista incomprendido deja de existir, desaparece de la circulación» *(Quaderni della Radio,* 1951). Montale optaba por una crítica periodística más que universitaria. La primera salía al paso *in situ* a la obra y al poeta, a la novedad. Su peligro estaba o podía estar en no querer decir la verdad, pues «los críticos son hombres y no quieren hacerse demasiados enemigos». Enemigos económicos, ya que «su» profesionalidad muchas veces les imponía este *handicap.* Pero, aún así, estos críticos acabarían imponiendo su gusto, pese a todo. La crítica universitaria, a través del ensayismo y las tesis doctorales, se dedicaría a confirmar, ratificar e incluso rechazar algunos de los valores constituidos oficialmente.

En otra entrevista, esta para *Quaderni milanesi,* 1960), el entrevistado volvía a mostrar su preocupación por la desaparición de la crítica en las páginas de los periódicos y las revistas. Apenas quedaban publicaciones y lo más abundante eran las tesis y los «libros escritos para conseguir un título o para ganar una oposición». Entonces, las preguntas que se hace el propio entrevistado son fundamentales: ¿Cómo puede formarse un crítico independiente?, ¿dónde puede desarrollar su actividad?, ¿quién puede mantenerle y permitirle que escriba y acaso que no escriba nada? La crítica literaria en la prensa estaba casi desaparecida pero, ¿no eran peores aquellos críticos por «encargo» que reseñaban los espectáculos? El crítico independiente, que era también un maestro de su arte «se está volviendo hasta físicamente improbable». Uno de los acontecimientos más graves que Montale quería poner en evidencia, es que ante la desaparición de la crítica, los propios artistas se habían convertido en jueces y parte.

En el caso concreto de la poesía, Montale denunciaba la doble militancia poético-crítica de muchos escritores. Era necesario un crítico que no fuera poeta como, por lo general, los críticos del resto de las artes. Un poeta-crítico carecía de objetividad, y cierta objetividad era elemento constituyente de toda crítica.

Su artículo titulado «Estructuras poéticas» (1963, *Corriere della Sera),* lo iniciaba con la siguiente afirmación: «Nosotros no sabemos qué es la poesía». Pero Montale reconoce que, a lo largo de la historia, ha habido diferentes tendencias críticas que nos han ido ayudando a desvelar este misterio inefable. Una de esas tendencias —quizá la más de moda durante esos años en que escribe este artículo— fuera la estructuralista. Positivamente había ahondado en los diferentes estratos y engranajes de la creación, quizá no inventó nada que los buenos lectores no hubieran presentido

antes, pero ayudó a descubrir que «no hay nada inútil y nada apoético en un gran libro de creación: en él podemos encontrar lugares más o menos conformes a nuestra sensibilidad, pero ningún lugar que no tenga valor de relación o de condición». Pero también en el estructuralismo observaba Montale un límite muy importante y negativo. Presupone la poesía, y a fin de cuentas puede prescindir de ella. «Se puede hacer perfectamente el análisis de una obra indigna de ser leída. El gusto de usar con perfecta pericia las herramientas del oficio puede llegar a ser hasta cierto punto un fin en sí mismo». Por eso Montale no deja de hablar de una crítica «militante», husmeadora, dotada de una inmensa experiencia y de grandes conocimientos y cultura, y, por supuesto, de un gusto exquisito. Su equivocación sería siempre menos grave, menos científica que la catedralicia.

A Montale, cuando le preguntaron por lo poco que había escrito desde el final de la guerra, respondió que él era también un periodista y que este oficio —por el cual él siempre mostró una gran estima y afecto— le robaba gran parte de su tiempo. A través del periodismo escribía para los demás, mientras que a través de la poesía escribía para él.

A través de esos escritos para los demás es donde el poeta italiano manifiesta todas las preocupaciones sobre la crisis del arte y la poesía. ¿Cuál sería el lugar del arte en el futuro? Montale habló de la crisis del sentimiento *antropocéntrico* de la vida, sin el cual la vida del hombre no tiene, para nosotros, ningún sentido. Pero Montale incide mucho en achacar también parte de esa crisis a la creciente industria cultural. La poesía (afortunadamente menos, es la última e impasible resistencia pero no así la novela), se está convirtiendo en un producto industrial y, por lo tanto, sufrirá las oscilaciones de la oferta y la demanda, es decir, del mercado. La crisis de la poesía, era también una crisis como producto, «un producto si no se renueva, acaso empeorando, pierde su clientela». La literatura, el arte en general, y la poesía en particular, eran un hecho espiritual. Toda gran poesía nacía de una crisis individual de la cual el poeta podía incluso no ser consciente. La gran poesía nacida de esa crisis, de la insatisfacción y de un gran vacío interior. ¿Cómo aunar esto, cómo mercantilizar el espíritu que está presente en todas las manifestaciones artísticas?

Montale practicó, además de la poesía, la pintura y la música, y a lo largo de toda su vida defendió la intercomunicación entre todas las artes. Opinaba que todas las artes tenían un fondo común y no esperaba nada bueno de la creación de estéticas separadas. «Croce tenía razón al afirmar que la obra de arte preexiste, perfecta, a su extrinsecación formal y técnica. Pero siempre será puro verbalismo todo intento de definir de qué unidad se trata. Y otro tanto ilusoria la veleidad de descubrir qué cosa distingue o no distingue las varias facultades del ánimo humano...» («Es difícil distinguir el arte de la poesía», *Corriere della Sera,* 1966).

Montale alertaba sobre la muerte de la poesía, ya no de la crisis permanente de la misma. La poesía había ido hacia la prosa y había ido perdiendo su simbolismo, su trascendencia. El lenguaje poético se había ido haciendo prosaico, se habían perdido las estructuras métricas y se habían excluido muchos contenidos propios. Montale hablaba de poetas «inclusivos», aquellos que transportaban al ámbito del verso o del casi verso todo el carro de los contenidos que desde hace algunos siglos habían sido excluidos de él». Montale habla de Dante, Browning, Byron o Pound, y añadía: «inclusivos de todo, excluyen la trascendencia de la que fue tradicionalmente la poesía y la alta retórica, se avergüenzan con mucha razón de ser llamados poetas y parecen vivir en un perpetuo terror que llamaríamos empresarial» («Poesía inclusiva», *Corriere della Sera,* 1964). «Mientras la poesía se hace prosa, la novela trata de liberarse de sus armazones y aspira a la condición de muy prosaica poesía. Se trataría pues de una convergencia, a la cual por lo demás permanecen ajenas la música y la pintura, concordes en el rechazar cualquier orden de contenidos. No porque no tenga uno: su tarea es circunscribir la Nada y hacerla formalmente visible, aunque sea por un instante».

César Antonio Molina

Gabriel Zaid, poeta

Para Enrique Krauze

En 1976, el año en que apareció el primer número de *Vuelta,* se publicó *Cuestionario,* el volumen que reúne la poesía publicada por Gabriel Zaid hasta entonces. Al comentar ese libro, en unas páginas que siguen siendo las mejores que se han escrito sobre el espíritu de Zaid, Octavio Paz advertía que «la fama de Zaid como crítico de la sociedad puede ocultarnos a otro Zaid, más esencial y secreto: el poeta». Quince años después, los poemas de este escritor secreto figuran en todas las antologías autorizadas de poesía mexicana e hispanoamericana y su influencia en los poetas posteriores a él es más que notoria, a tal grado que no es difícil encontrar esa huella indudable de la popularidad que son las malas imitaciones (pienso, por ejemplo, en «La máquina de pensar» y en tantos otros poemas de José Joaquín Blanco que remedan, sin su maestría y con pobre inspiración, el tono, el fraseo y la actitud de las breves obras maestras de Zaid). La lectura de Zaid ha cambiado los gustos y las actitudes de los nuevos escritores de México. Pero lo ha hecho no sólo con sus poemas sino también, y sobre todo, con su propia actividad de lector creador de lectores. Zaid, que ha publicado un *curriculum vitae* en el que da testimonio no de títulos académicos, becas y premios sino de una intensa soledad lectora, es un auténtico artista de la lectura. Sus ensayos nos recuerdan que leer es una actividad compleja y refinada, un saber que implica otros saberes, muy distintos de la mera alfabetización y para la que no preparan las universidades ni los cursos de posgrado. Un saber que termina por ser una sabiduría, hecha de pasión y lucidez, disponibilidad y vigilancia, sensibilidad e inteligencia, libertad y rigor, atención al detalle y visión en perspectiva, espíritu de aventura y ejercicio de la fidelidad. Una actividad, en fin, que nos exige cuerpo y alma y a la que Zaid se entrega religiosamente, como a una vía de contemplación, en busca de la comunión. ¿Comunión con qué? Con lo otro y con los otros: con el silencio de la eternidad y con el lenguaje del mundo. Este místico de la página escrita es un apasionado del siglo y su entrega a la lectura no excluye el comercio con los hombres. Leer es, en los momentos más altos, contemplar, y escribir es para Zaid leer y dar a leer. Hay un poema, breve como casi todos los suyos, que expresa con humor el sentido de sus afanes de lector escritor:

PIEDRA FILOSOFAL

Es otro lápiz, otros cálculos.
Otras retortas con ácidos.
Y la úlcera humeante
y el hígado atormentado.
Y las cábalas y la fe
(noche oscura del alma)
hasta que todo se convierta en oro.

Escribir es leer, dice Zaid, y leer es encontrar la claridad que hace visible el mundo, el oro del sentido que ilumina la realidad. En muchas páginas de sus ensayos, este alquimista nos ha dejado entrar a su taller y nos ha mostrado sus reglas y compases, sus ácidos y retortas, con una exposición clara y animada, que hace patente cómo el arte de leer es en primer lugar el arte de leerse. Entre las obras que dan testimonio de ese arte están en primer lugar sus poemas, pero también los ensayos de *Leer poesía, Leer en bicicleta* y, desde luego, la más popular de todas: el *Ómnibus de poesía mexicana,* una antología armada con rigor liberador en que leemos la versión zaideana de la tradición poética mexicana y que ha venido a ocupar entre nuestra clase ilustrada el lugar del *Declamador sin maestro.* El lector solitario es pues un lector leído, el escritor secreto es un autor popular.

Sin embargo, esta popularidad lo es en un sentido limitado. Los lectores de poesía, por numerosos que sean, son siempre unos cuantos y frente a las decenas o cientos de miles que leen sus artículos políticos en la revista *Contenido,* el Zaid poeta sigue siendo, como

advertía Paz, un autor secreto. Una prueba recentísima está en el suplemento «El Ángel» del periódico *Reforma*, que hace poco rindió un homenaje a Zaid, en que se analiza con amplitud su obra de crítico social pero nada, o casi nada, se dice de su obra poética y de su crítica literaria. Omisión imperdonable, porque en efecto el Zaid esencial es el poeta. No es que lo más valioso y seguramente perdurable de su obra esté en sus poemas, ni que en ellos se exprese lo esencial de su visión y sus pasiones —aunque ambas cosas sean ciertas—. Es que la gracia y el poder de Zaid están en su literatura, en su modo de enfrentarse a la página, de concebir el lenguaje, de practicar la escritura, de encontrarse con el lector.

Quizá sea difícil verlo. Quizá sea difícil, quiero decir, ver que la lucidez, la inteligencia, el humor, la agudeza, la valentía que suelen destacarse como rasgos distintivos de este escritor son cualidades morales de un autor que evita por sistema el empleo de la primera persona tanto como las apariciones en público y prefiere que su personaje sea efecto de una escritura ordenada y precisa, una prosa inusualmente pura y de una elegante transparencia que renuncia a muchos lujos aparentes para sólo conservar el de ser, como supo ver José Bianco, la de uno de los mejores y mas originales ensayistas de nuestra lengua. Esto no solemos apreciarlo: la buena prosa, que es uno de los signos indudables de civilización, es menos frecuente en México de lo que pensamos y muchos de nuestros escritores más leídos son brumosos y grumosos, cuando no confunden la lengua coloquial con la jerga de barrio. Todo lo contrario de la prosa de Zaid, limpia, económica, directa y nada proclive a los malabarismos sintácticos y las volutas estilísticas. Una prosa, sin embargo, nada simple y que le ha permitido hacernos ver como razonables opiniones que a primera vista parecerían descabelladas y, lo que es más difícil, volver respetables y atendibles opiniones que en boca de un taxista o un tendero nos parecerían eso: opiniones de taxista o de tendero. La diferencia está en algo muy sencillo: Zaid puede tener razón o no, pero siempre tiene razones.

Además, sabe esgrimirlas, lo que no es tan sencillo. La magia de Zaid está en su transparencia: una transparencia que descansa en la eficacia de la presentación, el orden del discurso, la limpieza del desarrollo, la correcta disposición de las premisas, la buena marcha de una argumentación que nos lleva de la mano por caminos que no habíamos transitado, hasta un punto de vista desde el cual el paisaje conocido parece distinto y como iluminado por otra claridad. Es una transparencia que en efecto nace de una luz nueva, porque lo novedoso de la configuración nos limpia los ojos. Configuración que se resuelve en transfiguración.

Hace falta que algún buen investigador estudie estas cosas, en Zaid y en otros. Que se olvide de sememas y gramemas y vuelva a leer a Aristóteles, a Cicerón y a Quintiliano, para explicarnos cómo es que todo se convierte en oro, y cómo por ejemplo los procedimientos de la prosa de Zaid son muchas veces los de sus poemas —en donde tampoco se han estudiado—, aunque hablar de maestría y rigor a propósito de ellos se haya vuelto un lugar común. Pondré sólo un ejemplo. Hace un par de años Zaid publicó un libro brevísimo: *Sonetos y canciones*, que contiene lo que dice su título, más dos ensayos, con la salvedad de que las canciones son traducciones o recreaciones y de que los sonetos no son sonetos... según señalaron los críticos. ¿Por qué no lo son? Porque Zaid no sólo no conserva el esquema de rimas del soneto (como Neruda en sus *Cien sonetos de amor)* sino ni siquiera la regularidad métrica. (Él mismo había llamado a un par de éstos, publicados anteriormente, «Sonetos en prosa».) ¿Por qué los llama sonetos? Porque conserva algo tan esencial al soneto como el esquema de rimas y la regularidad métrica y en lo que, sin embargo, nadie suele reparar al describir un soneto y muchas veces al escribirlo: el desarrollo argumental, que en Zaid es el de un soneto clásico, aunque no nos dejen verlo las elisiones, los saltos metafóricos, los cambios de perspectiva y, sobre todo, nuestro mal conocimiento de la buena prosa ensayística. Algunos de estos sonetos, sin dejar por eso de ser poemas, pudieran muy bien ser el esbozo o el resumen de un ensayo.

Un ensayo de Zaid, por supuesto, que suele desplegar sus ideas con la elegancia de un teorema. Pero no hay que llamarse a engaño. No hay que creer, como en cierta solapa del Fondo de Cultura Económica se afirma, que el rigor de esta prosa se debe a que su autor «a

diferencia de la mayoría de los escritores, tuvo una formación básicamente científica». No: la prosa de Zaid no se parece, por fortuna, a la que practican la mayor parte de los ingenieros, los físicos o los economistas; su rigor es el de un buen ensayista literario, conocedor de la retórica clásica, dueño de una astucia polémica que recuerda la de Voltaire y de una naturalidad de expresión adquirida en la lectura de Alfonso Reyes y la frecuentación de los clásicos españoles.

Detengámonos un momento en esa naturalidad adquirida. Escribiendo precisamente sobre Reyes, Zaid observa cómo

> nuestra orientación hacia lo intenso y fascinante no aprecia fácilmente una voz natural, como la de Reyes. Lo que no encontramos en Reyes es el autor adolescente fascinado en espejos de sí mismo: desdicha intensa o cópula inacabable. Reyes nunca quiso, o nunca pudo, entregarse así. Su forma de darse es la cortesía. Su espejo le sirve para componer a Reyes, para integrarlo, para salir a la calle y ser Reyes.

Desde luego, estas líneas dicen tanto de Reyes como del propio Zaid y sus simpatías y diferencias. El elogio de Reyes sería menos claro si en lugar del «autor adolescente» pusiéramos algún nombre propio, por ejemplo el de Neruda. Pero lo que llama la atención en la cita es que Zaid alabe la naturalidad de una voz para luego describirla como hecha de cortesía, es decir, de civilización, es decir, de cultura. Lo cual recuerda aquel diálogo en que Voltaire hace decir a la Naturaleza:

> Pobre hijo mío, ¿quieres saber la verdad? Pues resulta que me han dado un nombre que no me conviene: me han llamado naturaleza, y toda yo soy arte.

Lo natural en el hombre, en efecto, es la cultura, es decir el lenguaje: las tres personas del verbo. Zaid, que tiene poco gusto por los espejos, las fotografías y, en general, las imágenes que nos roban el alma, tiene una aguda conciencia de esas tres personas: el yo que dice esto, el tú al que se lo dice, el otro al que me refiero y que es nuestro testigo. Una conciencia religiosa, de naturaleza cristiana y que implica un respeto profundo, pero que aquí importa porque está en la base de la seducción que ejerce sobre nosotros el arte de Gabriel Zaid. Una de las razones por las que nunca lo vemos perder el hilo es que el hilo que persigue está siempre pendiente de nosotros, salvando el abismo de la incomprensión y el sinsentido. Zaid sabe argumentar: sabe, en otras palabras, dirigir su discurso hacia el otro y siempre en función del otro. De ahí que haya insistido en sus ensayos en que el ensayo proviene del diálogo filosófico. De ahí también que nunca se quede hablando solo: tiene una clara conciencia de su lector, escribe siempre para un público concreto, sabe cómo atraerlo, no permite que se distraiga y no le hace perder tiempo.

La magia está, dije antes, en el orden del discurso. Digámoslo mejor ahora: está en la forma. Y quizá no sea ocioso aclarar que al decir *forma* nos referimos no sólo al orden esquemático de la presentación sino a lo que podemos llamar efectos estéticos: el ritmo, el tono, la armonía, la gracia de los contrastes, el peso de los matices, el acierto de un adjetivo. El propio Zaid ha escrito un ensayo muy divertido («Lo poético embotellable») sobre los riesgos de la separación tradicional entre fondo y forma en que, con menos grandilocuencia, termina por decir algo que ya había señalado Victor Hugo: «la forma es fondo. Confundir forma con superficie es absurdo. La forma es esencial y absoluta; viene de las entrañas mismas de la idea.»

En efecto, darle forma a una idea es dar con la idea misma, y no confundiríamos el esquema de un poema con el poema mismo, pero la identidad entre fondo y forma tiene en la obra de Zaid otras consecuencias. La más importante nace de la observación, elemental pero inusitada, de que no sólo los poemas tienen forma y de que la integridad estética que implica el *yo* que escribe es un reflejo de la integración ética del *yo* que vive. Para que nos entendamos: se puede dibujar planos y se puede, como dijo Nervo, ser «el arquitecto de su propio destino». Desde luego, Zaid nunca escribiría una cursilería como esa, pero en él alienta el mismo impulso romántico que está en esos versos: transformar la vida en poesía. De ahí que haya escrito un libro llamado *La poesía en la práctica,* que ocupa el lugar de su poética personal. De ahí también que haya vislumbrado la posibilidad de «una cortesía experimental», fundada en una «poética del trato social». De ahí, en fin, que tengamos que darle la razón a Octavio Paz: el poeta Zaid es el Zaid esencial. De la maestría del poeta proviene la contundencia del articulista, y de la visión del poeta, las ideas y las pasiones del ensayista.

«La forma», acabamos de leer, «viene de las entrañas mismas de la idea». ¿Qué mejor ejemplo que éste? Si quienes siguen al articulista Zaid leyeran sus poemas se darían cuenta de cómo el ajedrecista Zaid juega en el tablero de sus afectos, de cómo el polemista Zaid escribe con la cabeza fría y el corazón en llamas. He escrito estas páginas para invitarlos a que se sienten un momento ante ese corazón que es una hoguera: verán qué calor da y cuánto acompaña.

Aurelio Asiain

Sobre la administración de la muerte*

En la «Noticia» previa al *Libro de los venenos,* advierte Gamoneda: «El lector (...) tendrá que decidir por sí mismo la especie de la obra que tiene en sus manos»; y no es vana esta advertencia si se comprueba la inicial perplejidad de los libreros o de los críticos a la hora de clasificarlo. El título completo dice: *Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña;* y así, en sus páginas, se encuentran tres cuerpos textuales distintos que se van intercalando con diferentes tipografías. La sabiduría médica y botánica del griego Dioscórides, vertida al castellano por el humanista Andrés Laguna, quien —segunda voz— añade las anotaciones de su propia experiencia y conocimiento, levemente modernizados ambos por las intervenciones de Gamoneda; éste —Antonio Gamoneda— compone además la tercera voz con notas sobre las plantas y las sustancias, tomadas de fuentes antiguas muy diversas, y con fragmentos de un supuesto códice de Kratevas, el legendario médico del legendario rey Mitrídates.

Lo que se acaba de decir es sólo descripción somera de un volumen que, rechazando ser clasificado según su género, se abre a múltiples lecturas: la obra científica antigua que se recupera o los fragmentos líricos o, como propone su autor, «una disforme novela cuyos protagonistas (además de los sanadores y los enfermos, de los envenenadores y los envenenados) serían las plantas mortales y las salutíferas, las bestias de la ponzoña, los miembros, los órganos, los humores, las substancias...».

Si algo se impone al abrir este libro múltiple y complejo, es el poder de sus palabras. El vertiginoso catálogo de las sustancias y de las acciones rescata la hondura oculta de la lengua, limpia sus raíces, sorprende el curso de su historia, las densas e inadvertidas cargas de sentido que por él circulan; vienen estas palabras de un habla en que aún tenían piel, accidentes, sensibilidad ellas mismas, como seres vivos capaces de moverse y bullir, de hacerse presentes, al borde de la invocación mágica.

Todo esto, y la sintaxis, la agudeza precisa, el lujo de matices de los nombres, hace pensar sobre qué sea la literatura. No hay una literatura eterna y esencial, sino sólo *hechos literarios* que crecen y menguan, que impresionan y luego se codifican y vuelven banales. Aquello que puede ser leído como nuevo, que escapa a la automatización de la costumbre, es la literatura, y ocurre en este caso que una lengua escrita con voluntad científica ha obtenido del paso del tiempo ese vigor sin que quepa duda. «La llaga de los que mordió el hydro —explica Dioscórides en el cuenco de Lagu-

* *Antonio Gamoneda,* Libro de los venenos. *Siruela, Madrid, 1996.*

na— se extiende y se hace lívida y grande, rebosando de sí una materia negra de olor detestable, y estas llagas van lentamente padeciendo la carne», y la última frase, si se lee en la desnudez transparente de las palabras —«estas llagas van lentamente paciendo la carne»—, conmueven de un modo no distinto de como lo haría la propia sensación.

Junto al peso de tales cualidades, para la imagen del habla es preciso mencionar su versatilidad: sus cambios de registro, de tono e intenciones, de concepción del mundo, de nivel. Así, puede Gamoneda diagnosticar rotundamente la enfermedad de Alejandro, en un registro médico, como epilepsia; anotar y a renglón seguido con oscuridad enigmática: «aún cabe preguntarse por qué en los templos del Asia sacrificaba al Miedo», y por último valorar irónico su victoria en una batalla «afligido por la diarrea». La diversidad y el poder del texto pueden, de este modo, sugerir la velocidad de asociaciones del surrealismo, aún estando tan apegado a la realidad, o bien entrar en un desgarramiento expresionista, como cuando Laguna ajusta cuentas con los barberos que practican sangrías a los niños.

La variedad de tonos del libro no se propone, sin embargo, individualizar las voces de los tres autores, hacer que cada uno hable de manera distinta: todo es común entre ellos y, al compartirlo, mantienen un continuo diálogo para enmendarse o apoyarse, para acordar metodologías, para debatir los problemas de la traducción o las virtudes de los hongos, para entrar en polémica acerca de la cirugía: así, mientras Laguna recomienda a veces las amputaciones, Gamoneda —a través del mítico Kratevas— parece recordar aquel aforismo de Cioran que ya citó en alguna ocasión: «los hombres son tan estúpidos que, en vez de morir de sus males, eligen morir de sus remedios».

Sólo con esto, la lectura del *Libro de los venenos* sería ya inolvidable. Pero exige más la valoración que Gamoneda hacía sobre el *Dioscórides* de Laguna, en un artículo publicado cuando él apenas iniciaba su trabajo: «El peso final del *Dioscórides* en la memoria es el de un prodigioso discurso épico sobre el sufrimiento corporal y la esperanza, mientras que, en la instantaneidad, las palabras vulneran nuestros convenios con el lenguaje y, exactas o paradójicas, entran en una función que, siendo sustancialmente poética, no encuentra acomodo en ningún género». Como puede verse, contraponía la impresión inmediata del lenguaje con un *peso* o poso de la lectura, productor de sentidos radicales: *un prodigioso discurso épico sobre el sufrimiento corporal y la esperanza.* Del mismo modo que en las palabras de Laguna sabe encontrar Gamoneda una escritura abierta y hacerla —como ocurre con las sustancias saludables que se ingieren— carne de su carne, entra también en sus fondos más móviles y oscuros para apropiárselos.

Los textos de Dioscórides y Laguna, más allá de constituir un simple inventario, dibujan un mundo de creencias y costumbres, de contacto con la naturaleza, de situaciones que hoy resultan ajenas como esos techos de los que, en cualquier momento, pueden caer animales ponzoñosos y, por eso, cuando se viaja, conviene —dice— hacer «la cocina en lugar descubierto». No son sólo las anécdotas: todo el libro está atravesado por los valores de ese mundo, por sus códigos perceptivos y de conocimiento. Y esto ocurre en mayor medida aún, porque en los textos de Gamoneda se manejan las referencias de las autoridades antiguas sin apenas distancia, salvo la esporádica ironía, y sin ningún gesto crítico de deliberación sobre ellas; al comercio ya dado entre Dioscórides y Laguna, se añaden Plinio, Galeno, Kratevas, la sabiduría popular leonesa o las fuentes medievales. La sintaxis y, sobre todo, la dicción enunciativa y neutra igualan y homologan todos los datos, y constituyen así un ámbito sin jerarquía ni valores, sometido al orden matérico de la lengua.

Libro de los venenos muestra un continuo afán de clasificar y ordenar sustancias, acciones y reacciones, pero también de modo continuo se sumerge en las reiteraciones y las pérdidas, en los saltos y vuelta atrás, comprobándose cómo la forma de asociar ideas y conducir un pensamiento que propone el racionalismo moderno no es una fórmula universal y al margen de dudas. Aquí nunca se separa lo científico de lo falso, todo sirve igual a través de una completa inmersión en su mundo-lengua, pues la lengua es el mundo.

La apertura a todas las formas de pensamiento no supone, sin embargo, un simple relativismo; ni siquiera cuando una cierta ambigüedad parece encontrarse en el mismo objeto del libro: «no hay veneno tan pestilente —escribe Laguna— que no pueda servir en algo a la sanidad»; la palabra *phármacos*, en griego, nombraba igual al veneno que a la medicina, ambos una sola sustancia capaz de moverse en el terreno de lo salutífero tanto como en el de lo pernicioso.

No se trata, verdaderamente, de ambigüedad. Lo que resulta ambiguo, lo resulta según criterios acostumbrados a oponer valores, a clasificar; pero quizá no se trate sino de la unidad indistinta de todas las cosas del mundo. Piénsese, por ejemplo, en la falta de límites entre el mundo de los animales y plantas, leído como limpio y natural, y el mundo de los vómitos y excrementos; en esa escena inolvidable en que un envenenado, feliz en la clemencia de los alucinatorios, se derrama en heces blancas y éstas se convierten en una forma de la belleza luminosa e irreal de su historia. El cuerpo que se pudre en colores y se deshace en excrementos parece correlato de la creadora *corrupción* del texto, ambos anegados en el ámbito complejísimo de los sentidos, en la química de las sustancias y de la carne.

Química y carne son los nombres de la entera realidad humana. Así, la betónica «es una yerba sutil que purga la flema», pero también «rehace los espíritus»; o se recuerda la concepción de los humores del cuerpo, al describirse: «Por apostema hay que entender sangre, hiel, flema o melancolía que se endurece entre dos telas carnales y las une; conviene aquí recordar, buscando sanidad, que el furor de la melancolía se acrecienta con las legumbres»; o este relato de Kratevas sobre las revelaciones de una autopsia posterior a un experimento con pócima venenosa: «me mostró una gran inflamación de las cámaras cerebrales, con lo cual quedé confirmado en que llegó a sentir, como verdad física, alguna semejanza con las palabras o el cuerpo de los dioses». El alma y el cuerpo, la melancolía y la divinidad, la química y la carne. Esta concepción limpiamente materialista de la vida está en la base de algunas de las más fuertes lecturas que pueden proponerse para el *Libro de los venenos*, las que se refieren a la moral y a la muerte.

Es el humanista Laguna —y no Dioscórides— quien sitúa el origen del libro en la existencia del mal, en la enemistad del hombre con el hombre, «como sea ya —dice— tan ordinario el atosigar y, así, en nuestros días, se atosiguen más fácilmente los hombres que los ratones». La maldad es posible, piensa Laguna, por la carencia humana del «mismo conocimiento e instinto» que tienen los animales; por tanto, es la separación respecto a la naturaleza la que abre el espacio del mal y en el mismo gesto aquél que le da nombre, el de la moral. El trabajo de Gamoneda —sobre todo, en la voz de Kratevas, el mítico experto en venenos— se pregunta por ese límite, nómada a un lado y otro de él.

La mirada del médico evoca aquel fragmento de *El árbol de la ciencia*, de Baroja, en que el escéptico Iturrioz instruía crudamente a su sobrino Andrés Hurtado: «La hiena que monda los huesos de un cadáver, la araña que sorbe una mosca, no hace más ni menos que el árbol bondadoso llevándose de la tierra el agua y las sales necesarias para su vida. El espectador indiferente, como yo, ve a la hiena, a la araña y al árbol, y se los explica. El hombre justiciero le pega un tiro a la hiena, aplasta con la bota a la araña y se sienta a la sombra del árbol, y cree que hace bien». La naturaleza sigue sencillamente sus procesos vitales, mientras el hombre le impone desde fuera un criterio utilitario: «yo creo que lo justo en el fondo es lo que nos conviene», concluye Iturrioz.

Es imposible que el lector de *Libro de los venenos* no se sienta golpeado por la opacidad moral de los relatos de Kratevas, quien administra los venenos con la coartada que el científico puro encuentra en la legalidad experimental; mata fríamente y contempla sin perder detalle, percibe los sentimientos como datos físicos de los seres, se deslumbra con la belleza de las sustancias y la exactitud de su química.

Hasta ahí, Gamoneda se mantiene del lado de la naturaleza, sin entrar en otras leyes; pero, en seguida, todo se va a complicar, todo va a ir enturbiándose hasta perderse en lo compacto indiscernible de la vida, lo que le hizo entender a Benjamín que todo

documento de cultura es también un documento de barbarie. Mitrídates utiliza a Kratevas como ejecutor de sus caprichos y los experimentos científicos ya no pueden pretenderse neutros, que sirven a un poder que no persigue conocimiento; el conocimiento se transforma en subproducto del crimen. Y el mismo médico acaba usando de los venenos para sus mezquindades personales; la frontera entre la observación y la crueldad se esfuma: los hechos son los mismos de siempre, pero la certeza de la venganza hace que se juzguen de otro modo, sin que cambien ni la conducta ni la actitud objetiva del médico. Como si la moral fuera siempre un discurso exterior, referido a valoraciones, y los hechos se mantuvieran opacos e indiferentes.

Ante esta persistencia sorda y muda de la realidad, según se suman los relatos, el personaje de Kratevas va multiplicando sus matices, haciéndose cada vez menos previsible: «tenía su voluntad —escribe Gamoneda— semejante en la diversidad a las fuerzas que habían dado forma a su vida», tan variable como las hierbas de su catálogo eran plurales. Tienen sitio entonces el miedo y el asco, el reconocimiento de la dignidad de algún vecino, y sobre todo la piedad por los seres; ser piadoso es quizá la única actitud posible desde el ventanal de la muerte, incluso serlo consigo mismo: «toda mi ciencia no es más que este gemido inútil; todos mis actos, sombras de pájaros en el agua». Mientras por su lado, los hechos discurren sin turbación, la mirada del observador se tiñe de materias existenciales que le impiden ya verse frío en ese espejo: el desamparo humano y el desvalimiento, la soledad, la estéril dictadura que sobre cada uno ejercen los afectos. Donde no es posible aceptar moral, queda siempre este oscuro rincón que tiembla.

En una mención directa de lo que supone tratar de venenos, escribe Gamoneda: «Discórides y Laguna van al conocimiento de las substancias que llevan a la muerte»; y explica así su criterio de selección de los fragmentos en el supuesto —y gamonediano— códice de Kratevas: «dividido en mi amor por la fábula y la ciencia, tomo aquellas historias que iluminaban el arte de procurar y recibir la muerte», lo que en *Lápidas* se llamaba la *administración de la muerte.* Quizá por encima de los demás cambios, el sello que distingue este *Libro de los venenos* de sus estadios históricos anteriores es la forma en que se hace explícito el núcleo negro que en ellos nunca se reconocía: venenos y remedios tejen su batalla permanente en torno a la mortalidad. Y así se comprende por qué este *libro* anuda de un modo tal tantos hilos decisivos de la obra de Gamoneda, que no es sino —como él mismo ha dicho— una sostenida *poética de la muerte.* Lejos de las cargas de sentido personal que en los poemas siempre buscan infiltrarse, este estudio de los venenos y sus personajes mediadores le permite abordar sus obsesiones permanentes de una manera distante y objetiva y encontrar para ellas una luz íntima de singular intensidad.

Es un distanciamiento, además, eficaz doblemente, pues no recurre a la abstracción o a los casos genéricos: no pesan aquí tanto venenos como envenenados, y la multitud de muertes se le va haciendo tan real al lector que cuaja en un creciente asombro de horror y conocimiento. Está aquí *realmente* la piedad, cuando se concede un final suave a quienes se ama o respeta; está la reivindicación desgarrada de la libertad en el acto extremo del suicidio, a la manera que lo explicó el humanista Guicciardini; está la muerte como instancia última de la dignidad, con tonos que recuerdan al relato fundador de la *Apología* platónica, cuando Sócrates habla tumbado a los amigos que lo rodean mientras el frío de la cicuta asciende desde sus pies.

De todo ello, si es posible decantar un espacio de interés reiterado en este *Libro de los venenos,* sería el espacio de cruce, de proximidades y contactos, entre los venenos y las drogas alucinógenas, entre la visión erótica y la poética y la que otorga la muerte, el crecimiento conjunto con ésta de la belleza. Y el afán de explicar la experiencia del límite que en ese espacio se produce. El anterior libro de Gamoneda, los poemas de *Libro del frío* conducían precisamente a este umbral y acababan con estos versos: «Amé las desapariciones y ahora el último rostro ha salido de mí. / He atravesado las cortinas blancas: / ya sólo hay luz dentro de mis ojos». Es difícil llegar más allá cuando se habla desde el *yo;* ahora la voz de las víctimas de Kratevas abre esas *cortinas* y propone el relato vivísimo de su *luz.*

Quedan ahí los textos y no tiene demasiado sentido glosar sus accidentes y sensaciones, el conocimiento que en ellos crece acerca de ese *lugar blanco.* Un lugar intermedio, como el que recorren los chamanes («estaban vivos y muertos —se lee— al mismo tiempo y en sus ojos no había distinción entre lo visible y lo invisible»). El fuego, la arquitectura geométrica, el color propio de los pintores *fauve* que la enciende. Es aquello «una tierra blanca y carente de sombras que, siempre en silencio, fue poblándose de animales sin especie» —*animales sin especie:* como en algunos audaces textos de Diderot, el materialismo conduce al ensueño de una unidad de la materia en que fundirse, se podría decir, una unión mística con la misma vida.

Miguel Casado

El decir interminable*

1.

«No se trata de que la obra sea breve o larga. No importa escribir poco o mucho. Importa tener la gracia de la «abundancia justa», como quiere Lezama Lima en la «Plegaria tomista» de *Tratados en la Habana*». Esta reflexión está tomada de uno de los fragmentos que componen *Cómo se pinta un dragón,* texto que abre, a modo de poética, la edición de *Material Memoria*[1].

La bibliografía de José Ángel Valente, puesta al día en el volumen que publicó Taurus en su colección «El escritor y la crítica»[2], es decididamente extensa. Entiendo que detrás de lo cuantitativo late un problema que va mucho más allá de cualquier consideración sobre el esfuerzo personal o la facilidad de palabra. Ese problema vendría dado por la necesidad de decir. Y es que si algo define la poesía de Valente —digámoslo ya— es la *necesidad* que la sostiene, una condición que sobrepasa cualquier vago o práctico concepto de *utilidad.*

Volviendo al texto —conjunto de fragmentos— que abre el libro, sería pertinente entresacar otra cita: «Escribir es una aventura totalmente personal. No merece juicio. Ni lo pide. Puede engendrar, engendra a veces en otro una volición, una afección, un adentramiento. Otra aventura personal. Eso es todo». Así las cosas, afirmamos desde el principio que sería presuntuoso y vano intentar aquí otra cosa que no fuera expresar, de la manera más precisa posible, la aventura que en nosotros —en mí, para ser más exacto, aunque menos respetuoso— ha propiciado la lectura de *Material memoria.*

En ese volumen se reúnen los libros de poesía publicados por Valente entre 1979 y 1989: *Material memoria* (1979), *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984), *Al dios del lugar* (1989). Queda fuera de la selección *No amanece el cantor,* el último, publicado en 1992. El mismo Valente había agrupado ya con anterioridad el conjunto de su obra en *Punto cero*[3]. Los años que marcaban sus límites eran 1953 y 1979. El libro final de aquella recopilación era precisamente el que da título a la edición que nos ocupa; eso sí, con el oportuno añadido de «Cinco fragmentos para

* Material memoria *(1979-1989) de José Ángel Valente.*

[1] *Valente, José Ángel,* Material memoria (1979-1989), *Madrid. Alianza editorial, 1992.*

[2] *Rodríguez Fer, Claudio (Editor),* José Ángel Valente, *Madrid, Taurus, 1992.*

[3] *Valente, José Ángel,* Punto cero *(Poesía 1953-1979), 2ª ed., Barcelona. Editorial Seix-Barral, Biblioteca Breve, 1980.*

Antoni Tàpies», un texto capital del pensamiento poético, importante a la hora de comprender, en su auténtica dimensión, la poesía de su autor.

Ya que hablamos de pensamiento poético y de reflexiones sobre la poesía —aunque sea a través de textos u obras ajenas— sería conveniente apuntar que Valente ha continuado, con rigor, exigencia y tenacidad envidiables, esa labor paralela, común a los grandes poetas de su tiempo (y aún de todas las épocas), y tan escasa tradición por estos lares, que consiste en pensar sobre la poesía. Esa tarea no sólo ha dado lugar a libros como *La piedra y el centro*[4] o *Variaciones sobre el pájaro y la red*[5], dignos herederos de *Las palabras de la tribu*, (además de numerosos artículos en prensa y revistas, sino a toda la obra, podríamos decir, *lírica* de Valente, que en este período se ha hecho, más que nunca, indagatoria y metapoética. Descuidar esos caminos del pensar poético supongo que nos haría incurrir en un craso error de lectura o, cuando menos, empobrecería considerablemente nuestra visión. Muy recientemente, en una extensa entrevista que le hicieran los poetas, Alejandro Duque Amusco, Sergio Gaspar, Antoni Marí y Lorenzo Gomis[6], gracias a la fluidez y cercanía que sólo esos diálogos propician (siempre que el poeta se preste a ello y, sobre todo, los contertulios sean conocedores e inteligentes), Valente ha expuesto con claridad y extensión poco frecuente algunas de sus posiciones teóricas respecto de la poesía, que no son sino sus verdaderas prácticas.

2.

Convendría situar la poesía escrita por Valente durante estos años en el contexto literario español. No me mueve a ello un afán comparativo (sería ridículo intentarlo después de lo dicho con anterioridad) sino un interés inherente al planteamiento general de mi lectura: la ex-centricidad de su poesía, lo periférico o fronterizo de su quehacer, es una categoría enfrentada —y no subsidiaria— a lo que ha sido el desarrollo uniforme y acomodaticio de la mayor parte de la poesía escrita en España durante esa misma década.

No creo que sea ajena a esa posición la peripecia vital de Valente. Quiero decir que viviendo fuera de España y manteniéndose necesariamente al margen de las *capillas* locales, absteniéndose de participar en cuantos fastos y congresos y homenajes se han ido sucediendo en torno a su grupo generacional, no leyendo a los mismos poetas que todos parecen leer en un inane ejercicio impuesto por el arbitrario dictado de la moda, estando, en suma, atento a su poesía y a la aventura personal y espiritual que eso conlleva, se tenía que notar a la fuerza una distancia, una marcada diferencia que no sólo afectara a la poesía ajena (que con la desaparición de los presupuestos «novísimos» más radicales y la llegada en los ochenta de una poesía mimética y abusivamente dependiente de la realizada en la década de los cincuenta y primeros sesenta por la denominada «Generación del 50» a la que, para colmo, se unía la de los poetas rezagados de la promoción anterior, sólo se puede calificar de pobre y reiterativa) sino también a la propia. En cuanto a esto que acabo de decir, tengo para mí que esa es, cuando menos, la primera impresión. Impresión, como todas las «primeras», falsa; no se debería hablar sino de evolución, ajuste y desprendimiento. Desde idénticos presupuestos, que afectan a esas ideas básicas que definen la estética (y la ética) poética, se va ejerciendo una poderosa y constante labor de zapa que ha ido ofreciendo como fruto una palabra más desnuda y menos y menos retórica.

Así las cosas, podríamos decir que la poesía de José Ángel Valente se separa decididamente de esa «lírica asordinada, realista, coloquial, noventayochista que durante décadas había marcado el tono de la poesía española» que al decir de José Luis García Martín[7] vuelve a imponerse inmediatamente después del primer momento de la efervescente estética «novísima» o, lo que es lo mismo, coincidiendo con la gestación y posterior desarrollo de los libros que componen *Material memoria*.

[4] *Valente, José Ángel,* La piedra y el centro, *Madrid, Taurus, 1982.*
[5] *Valente, José Ángel,* Variaciones sobre el pájaro y la red, *Barcelona, Tusquets Editores, 1991.*
[6] *A. Duque Amusco, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis, Antoni Marí,* Entrevista con J.A. Valente, *Barcelona, «El Ciervo», Revista mensual de pensamiento y cultura, Año XLII, nº 502, enero de 1993.*
[7] *García Martín, J. Luis, «20 años de poesía española», Sevilla,* Fin de siglo, *periódico literario, nº 3, 1993.*

Evidentemente ni entonces ni ahora toda la poesía española se limitaba a entonar un canto gris de semejante tono. De hecho se ha querido ver a Valente detrás de toda una escuela o corriente que desde la publicación del artículo de Amparo Amorós «La retórica del silencio»[8] se ha venido denominando *Poesía del silencio* o *minimalista* (término utilizado por Carnero y que procede de las artes plásticas). En esto como en tantas otras cosas se ha querido confundir crítica con didáctica. Quiero decir que «el síndrome de Linneo» (supuesto síndrome que seguramente yo mismo acabo de inventar) ha imaginado ver en la coincidencia de dos o tres detalles sueltos, fruto de lecturas comunes y pasiones idénticas, los elementos necesarios para dar a luz otra «tendencia» con la que poder justificar que la poesía de hoy sea «plural» y «múltiple» (como si la del pasado no lo fuera), lo que no sería sino la traducción literaria de los términos políticos «democrática» y «europea».

La influencia ejercida por la poesía de Valente en el conjunto de la española durante la pasada década, con ser evidente, demuestra que no es preciso repetir ostentosa y miméticamente los poemas de un maestro para concluir que de verdad se le ha leído o se le aprecia. Justo el caso contrario de buena parte de la que se ha dado en llamar «Poesía joven» (sic) o «De la experiencia» o «Figurativa» empeñada en exprimir el jugo literario de sus repetitivos maestros sin incurrir en pecado de lesa «profundidad», por falta de sentido crítico y por tanto de «operación lectora». Puede ocurrir, en fin, que el problema radique en la imposibilidad de repetir un modelo demasiado personal como para que el resultado quede impune.

Frente a tanta fingida novedad o ante tanta elocuente imitación, la poesía de Valente resalta por su autenticidad. Sí, no debería asustarnos llamar a las cosas por su nombre. En todo caso así se ha denominado siempre a lo que es resultado de un proceder acorde con las propias ideas. Dicho de otra manera, todo se resolvería en el juego de conceptos que él mismo definiera en *Las palabras de la tribu:* «tendencia» y «estilo». Frente al «tiránico formalismo de tendencia», «la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de realidad»[9].

En este sentido, se puede afirmar que la obra de Valente no está —y dudo que alguna vez lo haya estado o lo esté— «de moda». Será por eso que esgrimiendo argumentos tan sólidos como el «hermetismo» o la «dificultad» buena parte de la crítica *gacetillera* (que no la *responsable*, aunque ésta últimamente deserte de ciertas responsabilidades que le eran consustanciales y que en un plano superficial —o no tanto— está delatando la concesión de los más recientes Premios de la Crítica) ninguna la aparición de libros como el que nos ocupa del que hasta el momento de la redacción de esta reseña (abril de 1993) no ha visto en medio importante nota crítica alguna.

Nada menos utilitario que esta poesía. «No escribimos al fin sobre lo útil» es un verso de *No amanece el cantor* que resume elocuentemente la toma de posición. Si algo justifica a estas alturas de siglo y de milenio la práctica de la poesía es, según Valente, su «desinstrumentalización del lenguaje»[10]. Desde «el conocimiento intuitivo» que aporta a quien la escribe —y por extensión a quien la lee con la necesaria «disposición espiritual»—, en la poesía «hay una presentación» a la que llega el poeta «por revelación, por aparición», «por tanteo y por espera».

A la no utilidad de la poesía alude la cita del *Cántico espiritual* que abre las reflexiones sobre la poesía incorporadas a *Material memoria:* «nunca te quieras satisfacer en lo que entendieres (...), sino en lo que no entendieres». Al hilo de estas palabras de San Juan de la Cruz Valente ha dicho: «No hay que decir que (la) poesía) se entiende, porque si se entiende, es que no vale nada. (...) porque en lo que entendieres no hay aventura ninguna». Para añadir más tarde: «(La poesía) destruye los códigos lingüísticos, y ¿para qué los destruye? Para que pueda nacer una plenitud de significados. Deja a la palabra en un estado virgen...».

Yendo aún más allá, habría que constatar «que la palabra poética no acepta finalidad, no sirve a ningún fin».

[8] *Amorós Moltó, Amparo, «La retórica del silencio», Oviedo,* Cuadernos del Norte, *Año III, nº 16, noviembre-diciembre de 1982.*
[9] *Valente, José Ángel,* Las palabras de la tribu, *Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971.*
[10] *Esta cita y las que siguen entrecomilladas en este capítulo pertenecen a la entrevista de la revista* El Ciervo *antes citada.*

Desoyendo los cantos de sirena del psicoanálisis, trae Valente a colación el estado de «conciencia excepcional» que precede a la palabra escrita, de la poesía en concreto. Estado de «sobreconciencia» o de «conciencia dilatada» que se corresponde con el término *dilatatio* usado por los místicos, «que corresponde al éxtasis, a un salirse de sí mismo, y ese es el momento en que se produce la creación». De ese estado de gracia —o «místico»—, como «constatación de ese estado» (al decir de Antoni Marí), queda el «residuo verbal», el poema. Por eso, podemos decir, la poesía de Valente es fruto fragmentario, mínimo, parcial; objeto verbal de una gran concentración, de una tensión extrema que acerca la palabra al aforismo, que destruye todo referente ajeno o aleatorio, trascendiendo toda anécdota. La poesía, nos dice «es una disciplina espiritual» y, en otras tradiciones (donde no se confunde Religión con Iglesia institucional) «religiosa». En España «el valor sacro de la poesía» se relaciona directamente con la ausencia en nuestra historia literaria de un romanticismo pleno y auténtico y con la escasa implantación de una tradición (que es la de Valente) meditativa (fuera de los nombres de Unamuno, Cernuda o María Zambrano). «Por eso cierto tipo de poesía, según el autor de *Breve son,* produce mucho desconcierto en nuestro medio, desconcierto y hostilidad».

Conviene tener en cuenta en estos tiempos de creatividad desprestigiada y escasa, en los que vivir de las rentas literarias ajenas es considerado punto más que beneficioso y respetable, donde ser un «clásico» se confunde con parecerlo o con conocer a alguien que en su juventud leyó a los griegos, la reflexión de Valente acerca de esos «tradicionalistas» que so capa de defender la «tradición» impiden «traer la tradición adelante». Que de eso, es un suponer, debería tratarse.

3.

Antes he dado a entender que no creía que *Material memoria* supusiera ruptura alguna respecto a la poesía anterior escrita por su autor, que estaríamos, sin más, en un grado de evolución previsible.

Cuando el poeta agrupa sus últimos libros de esa y no de otra manera, rescatando el que le da título e incluyéndolo en la actual recopilación, marcando las fechas de 1979 y 1989, es lógico pensar que será por algo, que habrá razones, más allá de las puramente editoriales, que avalen esa decisión. Más aún si tenemos en cuenta el rigor que siempre ha caracterizado la obra de Valente.

Es verdad que aunque los temas y las preocupaciones permanezcan (por eso se puede afirmar que no hay ruptura) ahora se lleva a cabo un proceso de afianzamiento y radicalidad que en realidad acerca como nunca a su poesía al anhelado «punto cero» que cerraba como aspiración su obra completa hasta 1979. La parte final de aquel libro —y de muchos esbozos e iluminaciones que por aquí y por allá llenaban sus páginas— será núcleo germinal de este nuevo tomo, independiente y exento por decisión de su autor. Se ha referido Valente en diversas ocasiones a la «estética de retracción» que inspira su quehacer. «Decir más con menos» sería una posible fórmula. Y a ello se ajusta lo escrito.

«Más profundo que la palabra es el silencio». Este aforismo no pertenece, como pudiera parecer, a Valente. Es de Ernst Jünger. Afirma y complementa el aserto valentiano de los «Cinco fragmentos...»: «Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio». Pero ese silencio (tan zafiamente utilizado por cierta crítica incapaz en descrédito del poeta y tan inanemente desvirtuado por más de un filosofillo metido a poeta) tiene sus contrapuntos en el ver y en la voz (Antonio Domínguez Rey). De una parte, un paisaje la dibuja, la sirve de friso o de teatro de apariencias: el del desierto. De otra, ninguna aspiración para ella más alta, y paradójicamente más concreta, que la de llegar a ser música. «Cruzo un desierto y su secreta/ desolación sin nombre» es el primer verso del primer poema del primer libro de Valente. A ese lugar («lugar originario de la palabra poética»), a ese espacio de la revelación, «espacio único» al decir de Rilke, remiten los poemas de *Material memoria.* En ese desierto confluyen, se unifican, todos los caminos de su obra y en él alcanza la unidad que la define. Como en Edmond Jabés, el Libro es uno solo y

la experiencia del desierto —su soledad y su silencio— están en el antes, en el durante y en el después de su escritura. «En el desierto —ha escrito Jünger— el espacio y el tiempo están aún más cerca del origen (...) La Patria del vidente es el desierto».

La música de Valente es «callada». En la «autolectura» que incluye a modo de epílogo en *Tres lecciones de tinieblas* confiesa que esos poemas tienen en ella «su origen». En más de una ocasión ha dicho o escrito que quien más ha influido en su poesía no ha sido sus maestros literarios (los místicos —occidentales y de Extremo Oriente—, San Juan de la Cruz, La Cábala, Hölderlin, Leopardi, Lezama, Celan, Westphalen, Jabés o Eliot) sino el músico Anton Webern; o mejor, su música. Música extremada. Tan elíptica como el decir que la inspira, tensa como el silencio que inaugura, afinada como sólo la voz más pura.

Voz y ver, música y palabra, llevadas por el ritmo del corazón, habitadas por el pensar, camino de un saber que apenas intuye, que entrevé, que siempre explora.

Por eso —y por tantas otras cosas— la mística sustancia ese tanteo. Ninguna experiencia de sí y de la palabra tan radical y verdadera como aquélla que vive en esa escucha donde el hombre desasido se entrega a su conciencia última. Sería vano intentar comentar el rico legado que esa tradición ha ido dejando en la obra de Valente (y no quiero hacer distingos entre lo que en rigor es obra lírica y lo que es ensayo). Sus libros son elocuentes por sí mismos y cualquier persona interesada puede acceder a ellos sin problemas. Si me interesa anotar que, porque hay quien gusta confundir la necesidad con la oportunidad, se empieza a hablar de un tiempo a esta parte de «poesía mística» (en autores jóvenes) como si de una nueva moda se tratase. Sobran las apostillas.

4.

Quien haya llegado hasta aquí habrá notado que he evitado en todo momento directamente los poemas que componen este libro. Hay premeditación en este hecho.

Valente ha hablado del antes y del después del poema. En principio, el poema se gesta (sería la «escritura exterior») y, más tarde se «alumbra». Luego, con él, «se vive» («nace viejo»). Más aún: «la palabra poética es una palabra que queda diciendo (...), tiene una especie de decir interminable». ¿Cómo rehuir lo inefable de esa experiencia extrema (experiencia de la poesía y no poesía de la experiencia, que diría Juan Malpartida)? ¿Cómo desvelar en una lectura unívoca «la luminosa opacidad de los signos» que la habitan? ¿Cómo dar por terminada una tarea que es «interminable»? ¿Quién puede suplir ese cruce de aventuras personales que engendra la poesía? ¿Para qué rellenar con vanas palabras los espacios en blanco, los fragmentos, la noche, las pasiones, los cuerpos, el vacío, el amor y las sombras? No hay acoso posible ni el empeño merece transparencias dudosas. Es la limpia «fascinación del enigma» la que nos vale ahora. La poesía de José Ángel Valente, leída y releída, siempre nos habla sobre la operación de las palabras sustanciales. Nada menos, «eso es todo».

Álvaro Valverde

La vida y la obra de Ricardo Molina

El profesor José María de la Torre, que ya había publicado, hace unos años, una interesante y necesaria edición del hasta entonces inédito *Diario* de Ricardo Molina[1], ha publicado ahora una obra original sobre el

[1] *Ricardo Molina:* Diario (1937-1946). *Edición, introducción y notas de José María de la Torre. Colección Literaria «Paralelo 38», Córdoba, 1990.*

poeta cordobés, *Ricardo Molina, biografía de un poeta*[2], que motiva este comentario.

Se inicia ésta con una breve «Introducción», en la que José María de la Torre da razón de la génesis y de la finalidad de la obra. Respecto a lo primero, informa que se trata de la primera parte de su tesis doctoral, presentada y defendida en 1989 en la Universidad de Granada, bajo el título de *Hacia una revisión crítica y hermenéutica de la vida y obra poética de Ricardo Molina*, que hasta la publicación de esta obra se hallaba inédita en libro y que ahora ofrece al público lector «con las modificaciones requeridas por el nuevo contexto en que aparece» (pág. 7), una de las cuales, si hay que atenerse al largo título de la tesis, es que en este libro se refiere a la obra total del poeta cordobés, no sólo a la poética. En cuanto a la finalidad, según dice el autor, «ha sido redescubrir y analizar la personalidad dual y trágica de R. Molina desde otros presupuestos y con documentos hasta ahora desconocidos» (p. 8).

Motivos justificadores de esta obra

En esta breve y esclarecedora «Introducción», y tras indicar, siquiera implícitamente, que trata de escribir una «biografía crítica», el autor, aunque apuntándolo apenas, se refiere al nunca satisfactoriamente resuelto problema del alcance de la biografía de un poeta en cuanto a la posibilidad de explicación o esclarecimiento de su obra. Pero, aun siendo consciente de que «un perfil humano-literario no aclara ni explica el código poético de ningún escritor, a pesar de que existan críticos y autores que opinen lo contrario» (p. 9), realiza el de Ricardo Molina por dos razones: «En primer lugar, inexistencia de un estudio biográfico general y crítico de Ricardo Molina» (íbid.), no ocultándose de afirmar tajantemente que «los trabajos publicados durante, aproximadamente, las dos últimas décadas (...) carecen de rigor crítico y científico, por no consultarse fuentes de primera mano» (íbid.). Y continúa aclarando: «En segundo lugar, un perfil biográfico-literario realizado con un criterio objetivo, imparcial y serio, puede tornarse en una fuente de información para los lectores que desconocen la personalidad del poeta cordobés» (pp. 9-10).

En tres partes estructura su obra el profesor De la Torre, aunque la tercera es en rigor un apéndice biográfico dedicado a los dos últimos años de la vida del poeta, cuando se declara la enfermedad que habrá de llevarle a la muerte. Quedan, pues, las dos primeras partes, subdivididas en diversos capítulos, como lo fundamental de esta obra, referidas, la primera, a «contemplar al hombre en su faceta externa», y la segunda a «entrever al hombre interior» (p. 7).

Pero una personalidad, no sólo «dual y trágica», como con acierto la define el biógrafo-crítico, sino plural en su curiosidad intelectual y en sus realizaciones prácticas, impone, como matizaré más adelante, algunas limitaciones al autor, pese a la honradez y seriedad con que lleva a cabo su meritorio trabajo.

Esa honradez y seriedad definen el trabajo entero del profesor De la Torre, hasta el punto de que apenas hay afirmación relevante que no quede previa o simultáneamente contrastada con la respectiva base documental. Así, ya inicialmente, cuando define esa dualidad radical del poeta con independencia incluso de la actividad en que lograría Ricardo Molina su máxima altura como persona humana: la de poeta. Ya en su mismo carácter, descubre De la Torre que Ricardo Molina consistió, por una parte, en «una persona introspectiva y ensoñadora»; pero ello no impedía que, a la vez, se mostrara «alegre, locuaz y dialogante» (p. 17).

Perfil humano e ideológico del poeta

Dentro del primer capítulo de la primera parte (bajo el título de «Infancia, adolescencia y juventud»), destacan, entre otros datos llenos de interés y alumbradores de cuestiones básicas, como la penuria económica del poeta y de su familia, la mención de la influencia que sobre éste ejercieron tres maestros cordobeses de bachillerato: don José Manuel Camacho, don Juan Carandell y don Perfecto García Conejero (pp. 21 y siguientes), influencia que marcaría aficiones y dedicaciones que mantendría Ricardo Molina, con intensidad diversa, a lo

[2] *José María de la Torre:* Ricardo Molina, biografía de un poeta. *Publicaciones Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba, 1995.*

largo de su vida. Estos temas, cuya glosa corresponde al segundo capítulo de esta primera parte, son la filosofía, la historia y geografía y, naturalmente, la literatura. Tal curiosidad cuasi enciclopédica, que en la madurez del poeta, y a través de una dedicación que le introduce en tareas de investigación que en rigor corresponden al campo de la antropología cultural y que le llevaría a sus decisivas aportaciones sobre el cante flamenco y a su no menos básica aportación acerca de la función social de la poesía, induce a afirmar al biógrafo que «Molina fue un espíritu goethiano, un poeta y un erudito a la vez» (p. 23). Debe destacarse, asimismo, el comentario, más que crítica, de la actitud de Ricardo Molina durante la guerra civil, en la que sirvió como soldado en el bando autollamado nacional, afirmando al respecto el biógrafo que el poeta «no se decantó ideológicamente por ninguna facción. Fueron «las circunstancias» de la vida las que le depararon estar en el bando nacional. Lo contrario también podría haber sucedido» (p. 27).

En tema tan delicado, no basta, sin embargo, tan somera afirmación para definir una cuestión esencialmente compleja y polémica como la adscripción ideológica. Porque, en rigor, la misma afirmación (que las «circunstancias» les situaron en un determinado bando) podría referirse a otros muchos miles de combatientes. Esto, aún estimando correcta la afirmación puesta a seguido: «La guerra, en definitiva, le dolió a R. Molina». Pero creo que, para determinar con alguna aproximación la adhesión ideológica de una persona (en este caso, quien llegaría a ser un destacado poeta, crítico y notable investigador en algunas parcelas de la antropología cultural, como ya se ha dicho), no basta con referirse al bando en que «por casualidad» le tocó combatir, sino que habría que mencionar también, entre otros aspectos, su actitud durante los largos cuarenta años en los cuales los vencedores de la guerra gobernaron el país. Todo (es decir, la vida y la obra) parece indicar que, al menos por omisión o pasividad, Ricardo Molina estuvo adscrito, aunque fuera sin entusiasmo y sin participar en militancia alguna, al bando de los vencedores, y que paulatinamente, especialmente a partir de su básica participación en la revista «Cántico», fue acercándose a las posiciones ideológicas (cuando menos, en un sentido progresista y democrático-popular) de los vencidos en la contienda; bando, este último, en que se situó, como es harto sabido, lo más granado de la cultura española, en general, y de la literatura en particular.

Igualmente discutible (sin merma de la valía y seriedad de todo el trabajo), dentro del estudio de la inclinación filosófica de Ricardo Molina, es la afirmación: «La doctrina del materialismo no le atrajo nunca, aunque la estudió en profundidad» (p. 36), afirmación que el autor no contrasta ni fundamenta en dato alguno, salvo esta mención que hace a seguido de un párrafo del *Diario* del poeta biografiado: «No soy partidario del materialismo histórico tal como aparece en Drapper; no creo que la vida de una nación siga el mismo proceso de la vida de un Individuo; ni que la misma ley física rija ambos procesos». No es posible fundamentar, en una página escrita por Ricardo Molina a los veintiún años, qué grado de conocimiento o estudio tuvo acerca del materialismo, en general, y del materialismo histórico, en particular. Por lo que respecta a este último, la vida y la obra del poeta cordobés arrojan luz suficiente para afirmar que su conocimiento, si alguno tuvo, fue escaso; aunque, dada la tendencia general de la vida y la obra del poeta en sus últimos años, cabe conjeturar que si éstas se hubieran prolongado, podría haber cambiado tal situación. El materialismo histórico, por otra parte, nada tiene que ver con un desconocido Drapper, sino con las figuras fundamentales del pensamiento marxista, jamás mencionadas por Ricardo Molina en sus principales obras teóricas[3].

Ricardo Molina y la revista *Cántico*

Indiscutible, en cambio, me parece la aportación realizada por el profesor De la Torre, en el capítulo III de

[3] *Una única y curiosa excepción, en este sentido, puede hallarse en la bibliografía final de la obra de Ricardo Molina* Función social de la poesía *(Madrid, 1971), con la mención en ella de las* Obras, *de Jorge Plejánov, autor que, en los últimos años del siglo XIX, hizo en Rusia aportaciones valiosas en cuanto a la difusión de la concepción materialista del mundo (el mismo Lenin las tuvo en gran estima, pese a que posteriormente Plejánov se le enfrentó, distinguiéndose como destacado dirigente menchevique), pero cuyo conocimiento no basta para acreditar por sí solo un estudio, y menos en profundidad, del materialismo histórico.*

la primera parte de su obra, bajo la rúbrica «Génesis, desaparición y caracterización de la revista *Cántico* y la dirección de Ricardo Molina». Fundándose en amplia base documental, que luego reproduce en parte en el Apéndice II de la obra, José María de la Torre concluye este capítulo con la siguiente afirmación:

> ... el verdadero y único director de la revista cordobesa fue R. Molina. A Juan Bernier y Pablo García Baena habrá entonces que considerarlos como meros asesores, puesto que no he hallado ni un solo documento que testifique sobre su papel de «directores» (...) Ricardo Molina (sin menoscabo de la función que pudieran haber desempeñado dentro de la revista *Cántico*, ni de las cualidades poéticas —indiscutibles— de un García Baena o de Bernier), se convierte en el único y real director de la revista cordobesa. Sin él habría sido imposible su nacimiento y existencia en sus dos épocas. De tal manera es eso así, que la última causa del silencio definitivo de *Cántico* no hay que buscarla sino en la propia persona de R. Molina (pp. 60 y 61).

Esta matizada afirmación la formula el profesor biógrafo después de un análisis detallado de las vicisitudes y trayectoria de la revista cordobesa, lo que le conduce, sin eludir en ocasiones lo que podría llamarse crítica de la crítica, a corregir opiniones ajenas sobre el particular:

> Tambien los estudiosos de la revista cordobesa han tratado sobre el carácter de la misma. La cuestión básica debatida ha sido si el grupo «Cántico» fue un grupo que cerró sus puertas a todo poeta que no comulgara con sus ideas éticas y estéticas o no, tanto en la primera como en la segunda época, y si pretendió crear una escuela poética (p. 54).

Ambas cuestiones (pues, del propio enunciado transcrito, bien se advierte que son dos) las contesta negativamente José María de la Torre, basándose no sólo en el propio contenido de la revista, sino en otros documentos suplementarios estudiados, y que en parte reproduce. En cuanto a la dirección que, como se ha visto, atribuye en exclusiva a Ricardo Molina, el profesor De la Torre la sitúa en tres niveles, cada uno de los cuales justifica también con la correspondiente base documental: el de crítico, el de componedor y el de administrador.

Actividad diversa de Ricardo Molina

Los capítulos IV y V de la primera parte de su obra, los dedica respectivamente José María de la Torre a la glosa de la obra poética de Ricardo Molina y a la del resto de su producción, casi toda en prosa, incluyendo, en este último capítulo, la dedicación del autor al artículo periodístico, intensa a lo largo de su vida, y a las tareas de ensayo filosófico y de investigación, sin olvidar otra actividad que también cultivó, aunque no con la altura de las anteriores: sus incursiones en la literatura dramática.

Como se ve, y he apuntado ya, el contenido de este último capítulo desborda o excede el de la tesis doctoral de que parte el presente libro, pues aquella tesis, como se advierte por su propio enunciado, se limitaba a la obra poética de Ricardo Molina, mientras que el libro se extiende a la producción total del autor. De esta ampliación se resiente quizás este estudio crítico-biográfico, pues si bien la importancia de la obra lírica de Molina justifica la amplitud con que es comentada, sus investigaciones en el ámbito del flamenco y de la sociología literaria son de tan alto nivel que quizás hubieran requerido sendos capítulos exclusivamente dedicados a estas materias. Bien es verdad que, por lo que respecta al flamenco, el autor de esta biografía-estudio, con la honradez que le caracteriza, afirma que es profano en el tema (pp. 120 y 121).

Diré, finalmente, en relación con esta primera parte de la obra, que tanto por lo que respecta a la desaparición definitiva de la revista *Cántico*, como al descenso de la producción poética de Ricardo Molina a partir de la publicación de *Corimbo* (premio Adonais de 1949), José María de la Torre deshace el lugar común de que el cuasi silencio lírico de Molina se debió a la mala acogida que por parte de la crítica tuvo esa obra. En primer lugar, prueba que esa mala crítica no fue, ni mucho menos, general; en segundo lugar, aparte de las dificultades de publicación, De la Torre aporta un género de prueba que en rigor es de general conocimiento, pese a lo cual tal lugar común sigue vigente: la ampliación de la actividad literaria e intelectual de Ricardo Molina a partir de 1950, con la intensa dedicación del poeta cordobés al mundo del flamenco y a las otras tareas de investigación ya mencionadas[4].

[4] *Coincidiendo con la redacción de este comentario ha aparecido un breve artículo de Carlos Bousoño «(El Nobel) sorprende a*

Personalidad dual y trágica

La segunda parte de la obra se articula en cuatro capítulos, todo de gran interés y bajo los siguientes epígrafes: el I, «La oscilación pagana-cristiana»; el II, «El conflicto sentimental y erótico-amoroso»; el III, «Aptitud y actitud musicales»; el IV y más amplio, «Los discursos teórico-crítico literario y poético».

Bien se advierte que es en los temas enunciados en los dos primeros capítulos en los que se manifiesta más intensamente la que, desde el principio de esta obra, como ya he señalado, De la Torre califica como la personalidad «dual y trágica» de Ricardo Molina.

Por lo que respecta a la dualidad ideológico-religiosa, las investigaciones de De la Torre (siempre, debo insistir, apoyadas en sólida base documental, aparte del que invariablemente será el «documento» fundamental: la propia obra poética de Molina) le llevan a sentar la siguiente postura:

> En suma, la conciencia religiosa de R. Molina oscila entre el paganismo y el cristianismo desde su juventud hasta la muerte. No hay, pues, «conversiones». Su movimiento es el del péndulo, porque se entrega ya a lo pagano, ya a lo cristiano, con la misma intensidad y fervor. Pero, situado en uno de los dos polos, siéntese atraído por el olvidado. Asimismo, tal oscilación religiosa adquirirá tonos estoicos y escépticos al final de sus años. Por último, el conflicto entre paganismo y cristianismo de R. Molina se asienta en la imposibilidad de armonizar las dos morales: helénica y judeo-cristiana. Abonan esta postura el seno católico familiar y tradicional en que nace el poeta y su formación humanística, alimentada por la amistad de Juan Bernier (p. 142).

Poco después, y finalizando el capítulo, el propio De la Torre resume atribuyendo al poeta una decantación clara por uno de los elementos del conflicto: «No obstante, nuestro escritor es interiormente más cristiano que pagano» (p. 146). En este capítulo, además, como ya ha hecho en el correspondiente al carácter de «Cántico» y a las causas de su desaparición, De la Torre se dedica a corregir, en unos casos, y a negar, en otros, opiniones diversas de los estudiosos que han tratado similar aspecto en Ricardo Molina: Guillermo Carnero, Carlos Clementson y Abelardo Linares, negando abiertamente la afirmación del primero en lo que respecta a considerar a Molina el poeta de *Cántico* que muestra mayor contaminación con la ideología oficial de la España de postguerra, y que la poesía religiosa moliniana estuviera inducida por la moda de la época. En cualquier caso, De la Torre defiende el carácter genuino, realmente sentido y vivido, y nunca secundario (en contra de la opinión de Linares), de la poesía religiosa de Molina, sin perjuicio de admitir que, en alguna ocasión (y aquí se aparta de la opinión de Clementson), Molina incurrió también en lo tremebundo (p. 144).

No menos interés, como claramente se desprende del enunciado, alcanza la materia del capítulo II de esta segunda parte, relativo a la manifestación de la «trágica dualidad» de Ricardo Molina a través del fundamental aspecto de sus inclinaciones eróticas. Si bien De la Torre, como a todo lo largo de su obra, realiza aquí interesantes aportaciones y, por otra parte, la exégesis de los poemas aducidos es acertada, se advierte una cierta timidez al afrontar el tema, como lo revela la propia terminología empleada (ortodoxia y heterodoxia sentimental). El lector de la poesía moliniana echará, quizás, en falta, un mayor desarrollo de este aspecto básico en la vida y en la obra poética del poeta de Puente Genil.

Destaca De la Torre, en el Capítulo III de la segunda parte, la importancia que la música tuvo en la vida y en la obra de Ricardo Molina. Se trata, al igual que en el

Vicente Aleixandre», Diario El Mundo, Historia de la Democracia, *Capítulo 10, pág. 242), en el que se expone, con un criterio carente de ponderación, una opinión basada en razones histórico-ideológicas para explicar el supuesto silencio de los poetas de* Cántico, *silencio que, como prueba José María de la Torre, por lo que respecta a Ricardo Molina, figura principal del grupo, jamás existió con el carácter absoluto que por algunos se pretende. De la Torre únicamente hace referencia al silencio «público» de R. Molina, y prueba suficientemente que jamás cesó en el cultivo de la poesía, produciéndose solamente un descenso en su creación, debido, entre otros motivos documentados, a la ampliación de la actividad del poeta a diversos campos de la literatura y la investigación. Dice Bousoño: «En términos generales puede afirmarse que la capacidad de crear disminuye claramente con el desánimo. Cuando una tendencia literaria no tiene éxito a pesar de su valía, esa tendencia suele apagarse pronto. Piénsese en el grupo de Cántico, al que esterilizó por completo en su conjunto la atención exclusiva hacia la poesía social. Estuvieron todos sus miembros sin escribir durante nada menos que veinte años, y sólo cuando de nuevo los ojos se volvieron hacia lo que éstos habían hecho hacía tanto tiempo, el grupo en su totalidad recuperó la escritura».*

Parece evidente que esta opinión de tan ilustre crítico y maestro de críticos, para que contuviera un mínimo de verdad histórica, habría de implicar, entre otros presupuestos, que jamás existió un poeta llamado Ricardo Molina.

caso anterior (aunque por razones diferentes), de un tema tan aguda como oportunamente tratado, pero respecto al que hubiera sido deseable también un mayor desarrollo, tanto en lo relativo a la influencia de la música en la vida del poeta como en cuanto afecta al análisis de las formas de la poesía moliniana, que sin duda alguna parecen ser ejemplo, pese a la aparente sequedad o sobriedad de algunos momentos, de poesía hondamente musical, como pocas veces se haya dado en la poesía española.

Sobre el discurso crítico y teórico-literario

El capítulo IV y último de esta parte es, como he anticipado ya, el más extenso. Esta extensión, y la complejidad teórica de los temas tratados, hubiera hecho deseable, como una tarea de clarificación (o, si se quiere, de pedagogía) hacia el lector general, una subdivisión de esta parte en varios capitulillos. Se refiere, en primer lugar, De la Torre a la actitud o ideología de Molina en cuanto crítico y comentador literario, teniendo en cuenta la amplia dedicación del poeta a esta tarea durante toda su vida, especialmente a través de sus colaboraciones en la prensa periódica, resumiendo de este modo el estudio de esta cuestión:

> ...el discurso crítico o producción teórico literaria de R. Molina se mueve entre dos polos: la crítica literaria impresionista y la crítica científica, según el criterio adoptado y el objetivo perseguido. Es decir, por una parte, nuestro poeta se sitúa en el terreno del consumidor-conocedor de la producción literaria y ofrece sus impresiones sobre la obra; por otra parte, analiza la obra sometiéndola a un riguroso método de trabajo. Con todo, la mayor parte de la producción crítica de R. Molina presenta un carácter acientífico (p. 172).

Se refiere luego el biógrafo a la actitud de Ricardo Molina respecto al arte, en general, y a la poesía en particular, resumiendo su opinión, tras la correspondiente glosa de una serie de textos molinianos:

> Como se deducirá, en dicha caracterización poética hay un deseo de sintetizar la poesía «pura» y la «impura». Lo que viene a abrir una tercera vía: la poesía como expresión y comunicación (p. 176).

Este tema lleva a De la Torre a ahondar más en la tendencia poética de Ricardo Molina, llegando a formular un desglose discutible: por un lado, el que podría considerarse inmanente a la obra poética, es decir, «la forma de hacer poesía (problema, por lo demás, discutido hacía siglos)» (p. 182), abordando, dentro de ese primer aspecto, la posición del poeta cordobés respecto a las tendencias poéticas de la postguerra española; y refiriéndose, por otro lado, a «las ideas que R. Molina vertió en su discurso teórico sobre el objeto poético, la esencia del poeta y la función social de la poesía» (ibid.)

Respecto al primer aspecto, José María de la Torre se refiere sucesivamente al rechazo por parte de Molina (compartido, en líneas generales, por los restantes poetas de *Cántico)* de aquellas tendencias más sobresalientes: el existencialismo y tremendismo (matizando aquí que Molina «cayó en aquello que criticó, aunque su tremendismo fue de estirpe religiosa y no humanista», p. 179); la corriente garcilasista, y por último (teniendo en cuenta que cronológicamente es algo posterior a las dos tendencias anteriores) la corriente social-realista. La conclusión de De la Torre es similar a la anteriormente citada respecto al discurso crítico-teórico: la poesía de Molina adopta un carácter que resume e integra las tendencias opuestas (que De la Torre reduce, creo que en excesiva simplicación, a la fusión del «fondo» y la «forma» en el poema), puesto que «el poeta cordobés considera la poesía no como conocimiento ni como comunicación, sino como expresión comunicativa» (p. 182).

En cuanto al segundo aspecto, el hecho de atribuir a Molina (basándose, no se olvide, en sus propios textos) una «concepción sagrada» del poeta (p. 185), no excluye, sino que más bien explica, que el poeta cordobés crea que la poesía «presenta un poder profético», ya que «lucha contra la opresión y libera al hombre» (p. 189); afirmando a seguido De la Torre: «La misión humana y social que debe ejercer la poesía, según nos dice R. Molina, es un rasgo permanente y variable no visto por muchos de sus comentaristas, porque han destacado y observado sólo la línea estetizante» (p. 190), llegando De la Torre finalmente a la correspondiente conclusión:

> ... en la poesía de Molina, por lo que atañe a su sentido social, no ha habido ningún cambio sustancial, aunque sí haya habido variación formal. Lo esencial, en cambio, permanece: la poesía como instrumento útil para que reinen la justicia y la libertad humanas (pp. 190 y 191).

Coincidencia teórico-ética con la poesía social

Como se advierte, y aunque De la Torre omita esta consideración, no otra era la finalidad (salvando diferencias de expresión poética y de formal enunciado teórico) de la poesía social y de sus cultivadores y defensores. Se aprecia, pues, una cierta discordancia entre la índole de la obra poética y las ideas de Ricardo Molina, no suficientemente glosada por su biógrafo; posición que, por una parte, le lleva a mantener las formas personales de su poesía, mientras que por otra le induce a reconocer, en grado tanto mayor cuanto más se acerca el final de su vida, la razón moral de los poetas sociales[5]. Acerca de esta discordancia ético-estética, cada uno, como es natural, es libre de pensar lo que estime oportuno: en razón de ello, pienso que ese contraste, que no desacuerdo, honrará siempre a la persona que fue Ricardo Molina.

Dentro de este denso capítulo aborda De la Torre otro tema no menos discutido y discutible: «el problema del divorcio entre el poeta y el público» (p. 191), que fue motivo de reflexión para Ricardo Molina en más de una ocasión. En uno de tales momentos, según aduce De la Torre con los oportunos textos, Molina llegó a una tajante y nada optimista conclusión: «El pueblo no participa hoy en la fiesta cada vez más restringida del arte» (p. 192), tras lo cual el poeta cordobés apunta como solución idéntico criterio que subyace en la actitud ética de los poetas sociales: «Fenómeno lamentable al que hay que afrontar no rebajando el arte sino elevando espiritual y materialmente al pueblo» (íbid.). Este criterio se acentúa y explicita poco después:

> Pero, desde la circunstancia concreta donde vive el poeta, ¿qué ha de hacer y cómo actuar? Según Molina, no tiene que rebajarse la poesía, sino elevarse la cultura del destinatario, para que pueda leer al emisor. Tal actitud no es otra que la defensa del cambio de las estructuras socio-político-económicas' (p. 193).

Si ello es así, la coincidencia con los presupuestos teóricos de los poetas que cultivaron la poesía social es completa, aunque la conclusión a que llega el biógrafo es totalmente pesimista o negativa: «... según R. Molina, la incomunicación entre el poeta y el público es un mal que hay que aceptar» (íbid.). Pese a ello, es muy cierta la consideración que atribuye a Molina en el sentido de que éste diferenció entre el lector y el destinatario de su poesía, concepto, este último, mucho más amplio y no limitado temporalmente.

El capítulo IV de la segunda parte se cierra con una crítica o comentario acerca de la actitud de Ricardo Molina respecto a otra cuestión que, si desprovista de la carga ideológica y polémica inherente al tema anterior, es también del mayor interés: el problema de las traducciones poéticas.

Ejemplaridad de esta edición

El libro concluye, como ya he anticipado, con la breve tercera parte dedicada a historiar el período de la vida de Ricardo Molina, algo más de dos años, en que vivió bajo el efecto de la enfermedad que le llevaría a la muerte, a finales de enero de 1968. Tras esta parte, De la Torre incluye dos interesantísimos apéndices documentales y, finalmente, una extensa bibliografía, que divide en sendas partes dedicadas, la primera, a las obras de que es autor Ricardo Molina, y la segunda a aquéllas que sobre él se han publicado o que contienen explícitas referencias al poeta cordobés. En esta última parte, hubiera sido conveniente unas subdivisiones (obras exclusivas sobre Molina, obras que le citan, libros y artículos de periódico o revista).

[5] *Tal discordancia, por otra parte, no es tan completa como parece. Hay momentos en la poesía de Ricardo Molina que le acercan a los modos de la poesía social. Entre otros, apunto los siguientes: Elegía XXVII, de* Elegías de Sandua; *«Ciudad de la tarde», de* Corimbo; *«Campesinos andaluces», de* Elegía de Medina Azahara; *«Carta a Blas de Otero», de* A la luz de cada día. *Por lo que respecta a lo teórico-ideológico, Ricardo Molina concluye su fundamental obra* Función social de la poesía, *glosando el ejemplo de Neruda, con un claro elogio no sólo de la poesía social, sino también de la poesía política. La evolución ideológica del poeta parece evidente.*

La obra, dentro de las limitaciones materiales que impone una edición de bolsillo, es ejemplar en cuanto a la limpieza de erratas en el texto. No obstante, aquellas limitaciones materiales influyen negativamente en algunos aspectos, como en la ubicación del denso aparato de notas, que De la Torre sitúa al final de cada uno de los capítulos. Una deseable segunda edición ampliada aconsejaría, con un formato algo mayor, la colocación de las notas a pie de página, o al menos al final de la edición, a fin de evitar en lo posible la lectura simultánea, doble o paralela que hay que llevar a cabo: la del texto principal y la de las notas. Sería oportuno también, en tal deseable segunda edición, prescindir en ocasiones de algunas expresiones que denotan excesiva influencia de la forma original de tesis universitaria, e incluso incorporar al texto principal buena parte del texto de muchas notas, por ser el contenido de éstas, en más de una ocasión, no menos relevante que el del texto anotado.

Otra cuestión que plantea esta obra, o al menos que claramente se infiere después de su lectura, es la no menos deseable edición de las obras completas de Ricardo Molina, incluyendo una conveniente selección del epistolario del poeta. Con cierta frecuencia, De la Torre menciona, y reproduce en parte, textos inéditos cuya relevancia aconseja la oportunidad de esa edición completa, mejorando, por lo que a la poesía se refiere, la meritoria edición que en su día publicara Antonio Ubago.

En suma, con independencia de desacuerdos particulares, que son inevitables en relación con la glosa de la vida y de la obra de un poeta como Ricardo Molina, especialmente porque (venciendo la tentación del encerramiento exquisito en la «torre de marfil») no se limitó a tal condición relevante, la de poeta, sino que supo abrirse a horizontes más amplios de la literatura y de la vida, esta obra de José María de la Torre se sitúa en un lugar de prominencia que habrá de ser ineludiblemente frecuentado por quienes se interesen por la poesía del poeta de *Cántico*, quizás la voz más alta y completa de aquel grupo y una de las que necesariamente habrá que tener siempre en cuenta en relación con la poesía revelada después de la última guerra civil española.

Francisco Lucio

La serpiente que escribe*

Negro sobre blanco: he aquí la escena inicial. ¿Cómo puede *decirse* el blanco? Sólo mediante el negro. Pero esa voz negra del blanco será necesariamente imperfecta, disonante, inarmónica, pues el blanco es por definición *lo que calla, lo que no se dice, lo que no se revela.* El lenguaje, la escritura, aparecen así como destellos casi imperceptibles, como fragmentos deformes de un cuerpo tercamente silencioso. Destellos, fragmentos: garabatos.

Numerosas son las definiciones del garabato que ofrece en este libro Orlando González Esteva (Oriente, Cuba, 1952). Más que de definiciones, cabría tal vez hablar de iluminaciones, conexiones, vínculos, acercamientos, pues este *Elogio del garabato* está poseído, como el propio autor lo confiesa en las páginas iniciales del libro, por lo que Roger Caillois llamara *el demonio de la analogía.* En efecto, todo puede ser un garabato, todo puede concebirse como un trazo rápido y difuso que nos habla de una realidad que sólo de este modo precario puede manifestarse. Como se dice en uno de los pocos textos en verso (frente a una mayoría de textos en prosa, con frecuencia muy breves) que integran el libro, *todo traza un garabato.*

Cuatro son las secciones que integran este *Elogio del garabato.* La primera constituye verdaderamente una «razón del elogio», en la que el autor evoca algunas escenas infantiles o juveniles que justificarían más tarde su pasión por el garabato y, por tanto, la escritura de este libro: un niño acostado bocabajo imaginando formas y figuras en las losetas anubarradas del piso de su casa, un adolescente trazando signos enigmáticos con cordeles empapados en frascos de pintura o un joven

* *Orlando González Esteva,* Elogio del garabato, *Editorial Vuelta/ Ediciones Heliópolis. México, 1994.*

travieso balbuceando incoherencias para hacer rabiar (y reir luego) a sus parientes. Todas estas rememoraciones nos hablan de una *vocación por lo indeterminado*, por aquello que es capaz de alentar *el reino de lo infinito posible*. Pues, como señala Orlando González Esteva en esta primera sección de su libro, «si toda mancha esconde una imagen, todo disparate alienta una lógica». La búsqueda de esa lógica, de ese trasmundo, de ese sentido que permanece latente en todo sinsentido, aparece constantemente en las páginas de este libro.

Pero las razones de este singular elogio no residen únicamente en las visiones y devociones de la infancia. La invitación a leer sus poemas en la inauguración del *Taller del garabato*, una librería del suroeste de Miami, alienta al autor a escribir una serie de textos que responda cabalmente a la peculiar ubicación de la librería: situada en medio de un almacén de muebles, de una ortopedia, de un restaurante criollo, de un cementerio y de hoteluchos especializados en encuentros clandestinos, la librería parecía ser fiel a su propio nombre. Así, un abigarrado garabato urbano propiciaba la escritura de un *Elogio del garabato* compuesto, a su vez, de una larga serie de garabatos verbales de gran belleza.

Tras enumerar y comentar las diferentes y variopintas acepciones que la palabra *garabato* recibe en el diccionario, el libro desemboca en su sección central, en cuyo frontispicio se lee esta significativa cita de Giorgio de Chirico: «¿Y qué voy a amar si no es el enigma?». Contiene esta sección numerosos textos dominados por la lucidez de pensamiento, el esplendor de las analogías, el acierto a la hora de escoger los objetos de meditación, la suprema limpidez y la alta tensión del discurso (en la mejor tradición de autores como Lezama Lima o Severo Sarduy) y una prodigiosa capacidad imaginativa.

La cuarta y última sección del libro se titula «El taller». Un solo texto la conforma, un texto que es un lamento por la librería que hubo de cerrar sus puertas a los diez meses de inaugurada, pero también una celebración, un *elogio*, una vez más, del garabato, que «continúa revolviéndose, garrapateando con su punta invisible el polvo y el aire del camino que lleva al Árbol de la Vida».

En su ensayo «El signo y el garabato», incluido en el libro del mismo nombre, Octavio Paz ha definido el garabato como «un signo no sólo indescifrado sino indescifrable, y, por tanto, *in-significante*». Es precisamente esa insignificancia, esa mudez extrema del garabato lo que le permite emitir señales (oscuras, casi imperceptibles) de lo que habita en el silencio radical, de aquello que Valéry denominó *lo real*. Para Orlando González Esteva, «garabatear es rasguñar el cristal empañado por el aliento de lo inmediato indecible», y es esta acción ciega del borde de nuestras uñas la única capaz de conducirnos a la más alta videncia. Como la serpiente del origen enroscada en el árbol, el garabato nos ofrece acceder a los dominios secretos, prohibidos, de la realidad. La única condición es alzar la mano y desgajar el fruto, esto es, arrancarlo del lugar de su inaccesibilidad a través de la escritura, nombrarlo, siquiera oscuramente, decirlo con palabras ciegas que ya sólo saben palpar. Pero a veces, y es este el caso del libro de Orlando González Esteva, es esa misma serpiente la que se lanza sobre nuestro cuerpo y se enrosca en él para llenarlo de signos indescifrables. Entonces hemos sido poseídos por la serpiente que escribe y nuestro propio cuerpo se convierte en el cuerpo de su escritura.

Rafael-José Díaz

El morbo entre el esplendor*

La tradición del malditismo cuyo fundamento es usual atribuir a los románticos, se mantuvo sin quiebras a lo largo de todo el siglo XIX. Pero fueron los modernistas

* *Pedro J. de la Peña.* El feísmo modernista (Antología). *Hiperión. Madrid.*

quienes volvieron a darle carta de naturaleza, quienes imbricaron en su rutilante estética los chapoteos de la degradación y el extrañamiento. El péndulo que los arrastraba del ideal al barro tiene manifestaciones fehacientes a lo largo de todo el movimiento e incluso ejemplos encandiladores en los que el poeta asume la imposibilidad de concertar ideal y experiencia («los azoramientos del cisne entre los charcos»), como se expresa en esa deslumbrante Biblia de la contradicción modernista que constituye el «Nocturno» de *Cantos de vida y esperanza.* Los más grandes poetas del modernismo oscilaron entre los jaspes y el cieno y no hay más que referirse a los quizá más originales y destellantes: Darío, Herrera y Reissig, Díaz Mirón y hasta Lugones. No hacían sino llevar al verso la tensión antitética en que se movía su peripecia. El propio Valle Inclán, con todos los problemas que depara su evolución ético-estética, es un notorio exponente de esta situación.

Pero no hay que olvidar que no sólo se trataba de la consabida tensión espiritual que afecta a todo creador. El mundo que pisaba el modernista fini o primisecular era un mundo duro, negro y expresionista en su cotidianeidad, donde miseria, desmesura, crueldad y tremendismo eran moneda corriente. La vida española o hispánica no permitía el mantenimiento constante de una idealización culpable.

Es lástima que esta necesaria antología no abarque el ámbito hispanoamericano, donde —y seguramente en los poetas citados— figuran los ejemplos más eminentes de esta tradición que de la Peña conviene en llamar «feísta», aunque, quizá, sea Díaz Mirón en ese libro conmovedor que tituló *Lascas* donde se encuentren las muestras más palmarias.

Pero, aún circunscribiéndonos a la poesía española, es significativo certificar cómo esa adicción a la truculencia aparece no sólo en los casos más sabidos (Valle, Manuel Reina, Manuel Machado o Carrere) sino en poetas más áulicos o intimistas como Rueda o Juan Ramón, sin olvidar a los herederos como Pedro Luis de Gálvez, Pedro de Répide o Foxá que, moviéndose en una contextura híbrida donde transitan en revoltillo regeneracionismo, costumbrismo, aristocratismo o madrileñismo casi sainetesco, forman una *mélange* rica en originalidad y sorpresas.

La truculencia está en la vida española y no puede permanecer alejada de sus manifestaciones estéticas. El exceso estaba tanto en ella como en la estética del modernismo. Como la bohemia —inquerida, la llamó Rubén—, no era elección sino necesidad y recurso, independientemente de que terminemos por amar las pajas entre las que nacimos.

La complejidad del movimiento modernista —tan caracterizable en un esbozo imaginario— no es ajena a ese movimiento pendular. De la Peña otorga al jardín cerrado —uno de los emblemas del movimiento— su categoría habitual de espacio-mito, pero lo contrapone a la amenaza real de la vida urbana y a su materialización en un espacio común y abierto como es el del suburbio. Otra dirección, en la que Rubén y Juan Ramón también fueron maestros, fue la que sirvió para mostrar las morbosidades espirituales: Herrera y Reissig amancebado con su hermana, (o enamorado de si ella, tal cosa es dura o discutible), Mirbeau proyectando sus demonios en *El jardín de los suplicios,* Lugones íntimamente quebrado... La enumeración sería multinacional y exhaustiva. Cada modernista fue un ejemplo de lo mismo.

De todo esto y bastante más, nos da ejemplo esta antología complementada con un acertado repaso biográfico a los doce poetas que recoge. Pedro José de la Peña es un excelente crítico y en otros libros ha dado muestras fehacientes de su capacidad hermenéutica y buen gusto literario. Sin embargo, es difícil suscribir alguna de las posiciones mantenidas en la primera parte de la presentación del volumen que afectan a la concepción general del movimiento, aunque luego vuelva a mostrarse atinado al caracterizar el tema central del libro. Por otro lado, el ahondamiento en el tema tremendista, tan mal estudiado, aclararía muchas nebulosas aún presentes en nuestro último siglo de historia literaria.

Dejando de lado la interpretación y los componenciales íntimos a que hemos aludido, los poemas que recoge esta antología son casi siempre excelentes. Hondos y desenfadados. Crudelísimos y jaraneros. Con esa chispa carnavalesca a través de la que se exorcizan en nuestra tierra la miseria y la desdicha. Pueden ser caricaturescos o transparentes pero parecen verdad. Verdad libada en las más castizas trochas de nuestro ruedo ibérico.

Javier Barreiro

Enrique Lihn*

La prestigiosa casa editorial mexicana FCE, su colección Tierra Firme/Poetas Chilenos, ha lanzado esta que es la quinta antología de la poesía de Enrique Lihn (1929-1988), uno de los más importantes poetas de Chile, cuya obra completa (inédita todavía como tal) —que incluye también el ejercicio de la narrativa, del teatro, de la crítica literaria, del cómic y de otros géneros—tiene una poderosa influencia en las letras de nuestra lengua, contando ya con un extenso y respetable corpus crítico que la asedia y la reconoce como una de las mejores de la segunda mitad de este siglo. Sin embargo, en cierto sentido, puede considerarse la presente antología como la primera, ya que las cuatro anteriores habían sido cuidadas por el propio Lihn, quien seleccionó y prologó en cada caso el material poético que ellas presentaban. Tres de ellas fueron publicadas en España, siendo las dos últimas las más conocidas: *Mester de juglaría* (Hiperión, Madrid, 1987) y *Álbum de toda especie de poemas* (Editorial Lumen, Barcelona, 1989).

Porque escribí es entonces la primera antología poética de Enrique Lihn hecha por otro que él mismo, en este caso por Eduardo Llanos, poeta a su vez y uno de los que puede decirse, a mucha honra, tocado en la suya propia por la escritura lihneana. El título corresponde al título de uno de los poemas más famosos de Lihn, que es una especie de testamento anticipado (en su libro *La musiquilla de las pobres esferas*, 1969) y que termina así: *Pero escribí y me muero por mi cuenta,/ porque escribí porque escribí estoy vivo.*

La antología se divide en tres partes. La primera y la tercera corresponden a la pluma de Eduardo Llanos y la segunda es la selección, el corpus poético en cuestión. Llanos llama a su prólogo «Acerca de Enrique Lihn» (9-17); allí parte explicando lo difícil que es presentar los poemas de Lihn, ya que *es el más metapoético de nuestros líricos y el más lírico de nuestros metapoetas,* y siempre su obra se presenta, se comenta y se despide a sí misma. Esto marca uno de los rasgos más poderosos y distintivos de su escritura. La poesía lihneana es poderosísima en el sentido que Eugenio Trías le atribuye a la palabra poder: creatividad y vitalidad (incluso en el más puro sentido biológico, a la manera reichiana), por tanto su último poemario, el *Diario de muerte* (póstumo, 1989), no hizo sino revelar esta energía en su estado terminal —(auto)elegíaco—, se diría entrampado en literatura. Fue escrito por Lihn mientras moría de cáncer (1988) y se sabe que murió con el lápiz amarrado a la mano, así morían poeta y poesía en una cópula fatal pero deseada. Eduardo Llanos hace en este prólogo una defensa de Lihn que pretende superar ciertos malos entendidos con los que debió convivir, dentro de los cuales está el forcejeo entre poeta y ciudad/país de una manera que se puede documentar ya desde *La República* de Platón, aunque ahora los filósofos sean la fuerza económica y sus brazos armados. También se destacan en esta introducción los buenos, constantes y leales lectores que tuvo y que hicieron más llevadera su dedicación religiosa a las letras, especialmente porque Lihn vivió en Chile durante los años de la dictadura y nunca transó con las fuerzas dominantes. Llanos termina haciendo un par de aclaraciones. Primero, la justificación de la tercera y última parte de esta antología, el «Apéndice crítico: Sobre la poesía de Enrique Lihn (un prólogo recuperado)» (323-339), ya que es eso, el rescate tardío de un texto que Lihn le había pedido para prologar el *Álbum...* de 1987 y que por ciertas razones no fue incluido, donde figura en su lugar uno de Lihn y que se conoce como la *Biopoética.* De acuerdo a Llanos, su prólogo en *Porque escribí* plasma el *perfil humano, la congruencia vida/obra;* el epílogo, que era lo contrario cuando lo escribió, ejerce una crítica más especializada de la poesía lihneana. Segundo, la preferencia del antólogo por los *escritos de treintañero (La pieza oscura,* 1963; *La musiquilla...,* 1969), puesto que cree ver en estas obras *su contribución más auténticamente original y perdurable,* esa combinación entre una lealtad al lirismo y la parodia de él a través del discurso antipoético. No obstante, Llanos, aunque no del todo convencido, opta por extender la muestra para *respetar una vez más el criterio del autor y garantizar de paso la pluralidad.*

* Porque escribí, *Enrique Lihn,* Antología Poética, Selección, Prólogo y Apéndice Crítico de Eduardo Llanos Melussa, *Fondo de Cultura Económica, Chile, 1995, 346 pp.*

Así se llega en esta antología al último poemario publicado en vida por Lihn, *La aparición de la Virgen* (1987), que no fue incluido en el *Álbum...* (tampoco *Escrito en Cuba* (1969)), habiendo comenzado con *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), segundo de su bibliografía. Aparecen representados casi todos los libros de poesía lihneanos; sólo están ausentes el primero, *Nada se escurre* (1949), que el mismo poeta había excluido siempre; también el primer corpus antológico, *Algunos poemas* (1972) que fue incorporado en el *Álbum...*, y los opúsculos *Noticias del extranjero: Pedro Lastra cumple cincuenta años* (1981) y *... poetas, voladores de luces* (1982). La elección de los poemas particulares de cada poemario es abundante y representativa de la fuente. Sin embargo y de manera inexcusable —sólo tendría que tratarse de un asunto de derechos y ni aun así— e inexcusada, Llanos ha dejado fuera el último y fundamental, el *Diario de muerte,* aunque lo había mencionado en sus palabras preliminares. El *Diario* trae noticias poéticas que no se pueden pasar por alto. La muestra concluye con un apartado que recoge *Poemas inéditos* (317-321) —tres en total: Las sirenas, «Obelisco», «A girl asleep». Desafortunadamente esta cola no luce, no por los poemas sino por lo corta y descuidada. Si se editan textos del poeta que antes no tenían libro, habría que hacerlo próvidamente. De todos modos y salvo estos detalles, además de un ligero personalismo un poco insistente por parte del antólogo, ha de celebrarse y agradecerse esta publicación.

Luis Correa-Díaz

Una antología

Nos encontramos ante la primera antología unitaria de la postguerra inmediata*, en la que se recogen conjuntamente los grupos poéticos más variados de la década de los cuarenta: garcilasismo, poesía social, postismo, el grupo Cántico de Córdoba... etc.

Su necesidad se había hecho notar hacía tiempo. No existía una antología con un criterio suficientemente amplio como para englobar estos grupos; varias otras reflejan este panorama, pero les falta la perspectiva propia de la distancia objetivadora. Teníamos, por ejemplo, la famosa *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes, que, sin menoscabo de su valía, sólo admitía nueve poetas, excluyendo así algunas tendencias importantes de la época, como el postismo o el grupo Cántico. Al eliminar de sus páginas estos dos grupos, quizá por no acomodarse a las poéticas del momento, contribuyó a convertirlos en agrupaciones marginadas.

Reiteramos por tanto el interés de la antología que presenta Santiago Fortuño, profesor de la universidad Jaume I de Castellón, y especialista tanto en poesía clásica como en la de la postguerra española (su tesis doctoral analiza la obra de Carlos Bousoño).

Reúne en este volumen una selección poética de veintitrés autores pertenecientes a los años cuarenta; es evidentemente una extensa nómina, pero, además, en un completo estudio preliminar, justifica la agrupación de estos poetas dentro de una misma generación literaria.

Se ha decidido Fortuño a utilizar el polémico término de «generación», pese a la dificultad de su delimitación que él mismo reconoce: «De ahí que adoptemos el término de generación literaria por su carácter ancilar y didáctico que comporta y siempre claro está, con reservas y provisionalidad, máxime cuando su utilización ha resultado en general provechosa en el estudio de la historia literaria» (p. 59). Efectivamente, resulta ya casi un tópico que este concepto es muy discutible, y ha sido rechazado de forma tajante entre otros por Víctor García de la Concha en el máximo exponente de la crítica poética sobre este período: *Poesía española de postguerra. Teoría e historia de sus movimientos.* Sin embargo, puede resultar, desde mi punto de vista, acertado el criterio clarificador de Fortuño al someterse a las limitaciones del encuadre generacional.

* *Santiago Fortuño Llorens:* Primera Generación Poética de Postguerra. Estudio y Antología; *Madrid, Ediciones Libertarias.*

En el estudio previo lleva a cabo la compleja tarea de aplicar los tradicionales requisitos que deben ser comunes a los componentes de una generación literaria; labor, desde luego, ingente si tenemos en cuenta la extensa nómina de poetas y la variopinta relación de grupos que hemos mencionado, tendencias en algunos casos incluso opuestas: el garcilasismo en comunión con la poesía social, por ejemplo.

Pero Fortuño retoma aquellos nueve factores generacionales (señalados por Petersen en 1930), eso sí, con un criterio muy flexible, y los acopla a los veintitrés poetas de la antología.

Comienza por la «fecha de nacimiento»: la mayoría de los poetas no superan la clásica diferencia de los quince años; aún así admite algunas excepciones, como Eduardo Chicharro (1905), el mayor, frente al más joven, José María Valverde (1926).

Seguidamente se interesa por las «Actividades literarias aglutinadoras» de estos poetas, mostrando que, efectivamente, todos ellos publican de forma ocasional en las mismas revistas: *Garcilaso, Proel, Espadaña...* que, a pesar de mantener cada una de ellas postulados tan distantes entre sí, poseen un cierto carácter ecléctico.

En cuanto al factor «Vivencias comunes», es indiscutible el impacto que la guerra civil produjo en todos los casos. Asimismo los «Temas tratados», resultan bastante cercanos (religión, muerte, amor...); mientras que, respecto al «Lenguaje generacional», hay que desarrollar muchos matices, y Fortuño admite de nuevo varias excepciones.

Pero el requisito más complejo en este caso es el de un «Jefe o guía de la generación», porque cada uno de los grupos gira en torno a un individuo impulsor distinto (Nieto, Crémer, Chicharro... etc). Sin embargo, acertadamente el antólogo nos subraya que comparten filias y admiraciones bastante reiteradas hacia autores de nuestro Siglo de Oro, como Garcilaso o fray Luis, de la Generación del 98, Unamuno y Machado, del 27, Aleixandre y Dámaso Alonso... etc.

En relación con la «Actitud con respecto a la generación anterior», Fortuño considera que «los matices son distintos, pero de ningún modo los miembros de la primera Generación poética de postguerra rompen con sus precedentes» (p. 67). Y, en cuanto al último factor a considerar, la «Fecha de publicación de los libros poéticos», con algunas excepciones, es a partir de 1944 cuando la producción poética de estos autores alcanza su apogeo.

El estudio que comentamos, además de justificar la denominación de primera generación de postguerra, se preocupa también por exponer las características diferenciadoras de cada uno de los subgrupos. Considera como substrato u origen de toda esta promoción la rehumanización llevada a cabo por la anterior «generación del 36» (término también polémico; Bousoño, por ejemplo, no considera más que un grupo dentro de la primera generación de posguerra).

Analiza Fortuño el garcilasismo, cuyos autores incluye en la antología: José García Nieto, José María Valverde... El grupo *Espadaña,* representado en la selección por Victoriano Crémer y Eugenio de Nora; el grupo aperturista de *Proel,* que vincula a José Luis Hidalgo y José Hierro; El postismo, con muestras de Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory; el grupo Cántico ampliamente presentado, con Juan Bernier, Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente; y finalmente la poesía social, que ya supone un camino abierto hacia los años cincuenta, espléndidos poemas de Blas de Otero, Gabriel Celaya,... etc.

Además, el antólogo realiza un selectivo estudio de algunos textos concretos, comentando sus temas (Dios, tiempo, muerte, amor, España...), así como los aspectos formales, desde la perspectiva estructural de su división en niveles: fónico, morfosintáctico, semántico y pragmático. Posteriormente lo ejemplifica todo en dos comentarios de textos más desarrollados: «La nada» de Vicente Gaos y «Dios sobre España» de Carlos Bousoño.

Otra de las ventajas de esta antología consiste en un exhaustivo listado de la revistas literarias de la inmediata posguerra, desde *Escorial* hasta *Clavileño,* si bien el propio autor remite a la obra de Fanny Rubio: *Las revistas poéticas españolas* (1939-1975), obra esta tremendamente útil para la investigación.

Por último, nos parece original y positiva la técnica con la que se presentan cada uno de los poetas antologados; en vez de limitarse a la valoración personal por parte del antólogo, se han reproducido una serie de jui-



cios procedentes de distintos sectores de la crítica, resultando una visión más compleja y plurifacética.

Resultan, inevitablemente, patentes algunas ausencias, como las de Ángela Figuera, Concha Zardoya o Salvador Pérez Valiente; pero, el mismo Fortuño se disculpa, comentando que ha tenido que excluirlos por «carecer de alguna característica apuntada». Elimina también de la selección al «grupo del 36» por considerarlo una generación aparte, predecesora de la recogida en estas páginas: «La Generación de 1936 conforma el substrato en el que va a surgir lo que llamamos la primera generación poética de postguerra» (p. 29)

Esta antología recupera para sus lectores magníficos poemas bastante desconocidos hasta el momento, autores que, por un motivo u otro, han recibido poca difusión; como estos logrados versos de Julio Aumente, componente del relegado grupo Cántico:

Vivir, morir, bajo la luz de otoño,
morir bajo los árboles espesos,
sobre la verde yerba mojada de rocío
acariciado por el sol de octubre...
Ah muerte, para mí liberadora eterna,
ala, rumor, sonido,
perpetua transparencia.
El cuerpo, otra vez limo,
raíz, labio, corriente,
sombra, suspiro, sonrisa o llanto frío...

(Julio Aumente: «Bucólica» de *Por la pendiente oscura,* 1982)

Así como versos de poetas ya consagrados pero pertenecientes a libros todavía inéditos; como es el caso del magnífico Blas de Otero, cuya última obra *Hojas de Madrid* no ha sido aún publicada. La antología merecería la pena solamente para poder volver a disfrutar con composiciones como esta:

...hojas sueltas, caídas
como cristo sobre el empedrado, decidme,
quién empezó eso de cesar, pasar, morir,
quién inventó tal juego, ese espantoso solitario
sin trampa, que le deja a uno acartonado,
si la plaza de Oriente es una rosa de Alejandría,
ah Madrid de Mesonero, de Lope, de Galdós y de Quevedo,
inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la
sociedad de consumo,...

(Blas de Otero, «Hojas de Madrid»)

En conclusión, si la agrupación de estos poetas como generación uniforme deja algunos problemas sin solventar, desde mi punto de vista, esta antología resulta, sin embargo, necesaria por ofrecernos un panorama completo de una época tan compleja.

Pilar García Carcedo

Poesía del exilio español en México*

«Abrir el diálogo es abrir, en definitiva, la palabra para penetrar en su interioridad, en sus adentros, para descender por las escalas de la palabra —esta palabra nuestra de raíz hispana, mestiza y compartida— al territorio de la memoria», dice José Ángel Valente en la conferencia inaugural del Coloquio Internacional: *Los poetas del exilio español en México,* que se celebró en el Colegio de México entre el 24 y el 28 de mayo de 1993. Las ponencias de esta reunión se han recogido en el libro que reseñamos aquí.

En 1990 se fundó, en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de esa Institución, el Fondo Eulalio Ferrer con el objetivo de estimular los estudios de literatura del exilio. Al frente está James Valender, valioso investigador de reconocido prestigio. Su labor en este

* Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México. *Edición a cargo de Rose Corral, Arturo Souto y James Valender. México, El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Fondo Eulalio Ferrer. 1995. 468 págs. (Serie literatura del exilio español, 2).*

proyecto ha empezado a dar frutos: una edición facsimilar de la revista *Ultramar,* este libro del que nos ocupamos aquí, y ya se anuncian trabajos sobre Bergamín y Moreno Villa.

Los editores, que con Rebeca Barriga (Directora del CELL) y Carlos Blanco Aguinaga (Universidad de California) formaron la comisión organizadora del Coloquio, siguieron el criterio de presentar las ponencias, a cargo de especialistas de diversos países (México, España, Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Canadá) con un «afán de mayor coherencia temática» (p. 13) que la que se siguió en el propio coloquio.

Introduce estos trabajos José Ángel Valente recordando que el cincuentenario del término de la Guerra Civil española «[...] ha estado recubierto en 1989 de una vaga nebulosidad, de un mortecino olvido, ciertamente explicable por las frágiles o delicadas circunstancias de la transición política, pero no por ello menos arriesgado, en la medida en que pudiera suponer una amortiguación de la memoria.» (p. 17). Destaca dos de los momentos «estelares» de la historia española: el movimiento erasmista del siglo XVI y el krausista del XIX, ambos estrangulados, uno por el inquisidor Fernando de Valdés en 1559, y el otro, por el golpe militar de 1936, que tuvieron como resultado el exilio. Por ello se pregunta: «¿Serán los exilios una forma constante o necesaria de la historia misma, la negativa del espíritu a aceptar, cualesquiera que sean sus formas, toda no libertad que quieran imponerle la fuerza o el poder?» (p. 19). Entretejiendo con excelentes ejemplos ambas historias, sitúa la relación entre «Poesía y exilio», título de su intervención, en su sentido ontológico, en cuanto que «el acto creador supone un movimiento exílico, una retracción, una distancia. Termina rindiendo homenaje, con Luis Cernuda como símbolo, a estos escritores porque «nosotros, los que vivimos después, nacimos en el vacío [...] Nacimos, pues, de la palabra perdida y de su vacío en nosotros.» (p. 24)

Gracias a la distribución de las ponencias, los editores de *Poesía y exilio...* logran una significativa coherencia, porque la segunda parte, «Los poetas en sus obras», la abre Carlos Blanco planteando un problema sustancial, no sólo de la literatura sino del exilio en general, que asomará, de una u otra forma, en las intervenciones que le siguen. El tema de Blanco Aguinaga es, no sólo cómo reconstruyen estos españoles sus existencias particulares y privadas, sino la imposibilidad de hacerlo. Estos españoles estaban tan insertos en lo colectivo que, en 1937, llegan a decir: «no hay ya colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo» (p. 29), ¿cómo, y con qué lenguaje, podrían reconstruir lo que habían sido, inseparable de una esperanza colectiva? «Cómo encontrar la voz en la que pudiese parecer que el Sujeto se reconstruía a pesar de su Historia o, incluso, contra ella» (p. 33). El intento se traduce en un adentrarse en lo interior, o más bien lanzarse en busca de un mundo anterior, allá, «cuando era primavera en España.» En esto está cimentada la nostalgia colectiva del exilio y no en la patria perdida, como tan repetidamente se ha asegurado.

Enmarcada en esa misma preocupación, yo misma, en «Bacía, yelmo halo...», intento quitarle a León Felipe el letrero que la crítica le ha colgado de ser el portavoz de la España peregrina, el poeta de la nostalgia por el terruño. Su crispación es más honda, va más allá: la pregunta radical es ¿quién soy yo?, ¿quién es el hombre? Responde en definitiva a esa «reconstrucción» a la que se refiere Carlos Blanco.

Juan Pérez de Ayala, que por cierto ha ordenado, catalogado y tiene a su cargo el Archivo José Moreno Villa, depositado en la Residencia de Estudiantes de Madrid, pasea la mirada por el proceso vital de Moreno Villa precisamente durante los años que vivió en esa Institución. De entre los papeles del escritor, Pérez de Ayala nos descubre el primer índice de lo que hubiera sido «la otra cara perfecta y alumbradora de su autobiografía *Vida en claro*» (p. 48) y que terminó siendo la antología al uso que conocemos como *La música que llevaba.* El mismo Moreno Villa dice que cada uno de sus libros marca «la curva o evolución de mi intimidad» (p. 47), y con esa aseveración en mente, Pérez de Ayala repasa la biografía del poeta a la luz de *Los siete registros,* que es como se hubiera llamado el libro. Desde el primer registro, en el que se trataba de «abrir el pecho ante los otros,» hasta el séptimo, «de sometimiento a la realidad y al destino» (p. 54), Pérez de Ayala rescata el extraordinario equilibrio que —según él— es lo que mejor le retrata.

Federico Álvarez va por otro camino. Partiendo de una frase de Bergamín: «La obra de arte como la criatura humana nace de irracionalidad y muere de intelectualismo» (p. 57), reflexiona alrededor de la idea de que Bergamín, «incorporando a su razón [el] sentimiento y [la] emoción, preserva siempre en su quehacer poético el ejercicio de la inteligencia y de la razón... poéticas, [en cuanto] compromiso», distanciando así «su «arte poética» de los de su generación» (p. 58). Esa originalidad ha hecho que, habiendo sido el líder de su generación, haya quedado marginado. La historia —termina Federico Álvarez— ha de devolverlo a su lugar señero» (p. 62).

En «Los exilios y las sombras de Concha Méndez», Catherine G. Bellver se refiere a la continua presencia de la sombra en la poesía de esta escritora —motivo que, por otra parte, encontramos reiteradamente sobre todo en la primera época de la poesía desterrada—. Sin embargo, en este caso la sombra se afila y cobra enorme significado debido a los tres exilios que tuvo que pasar: el de madre, el de española, y el de mujer. Por ello, hace bien la profesora Bellver en anotar la diferente perspectiva del exilio femenino y masculino, en cuanto a que en el primero está más presente la cotidianidad y en el otro, la política. En Concha Méndez, sin embargo, «privada de ese sentido de comunidad femenina y de la fraternidad ideológica característica de los poetas masculinos... [su voz] se levanta en un mundo poético como [...] clamando en el desierto» (p. 71).

A Emilio Prados habría que prestarle mayor atención aquí en España, como ha hecho, entre algunos pocos, Francisco Chica. En su intervención se refiere minuciosamente a la poesía de Prados, sobre todo a la de los años del exilio. Según Chica, «Prados arrastrará pacientemente los sambenitos de oscuro, místico, hermético o trascendente, no siempre acuñados desde una valoración suficiente y desinteresada de su obra» (p. 76). Lo que el ponente intenta es proponer otra lectura de esta poesía de compromiso humano; descubrirnos cómo en los años de «desasimiento», de «descentramiento» que el exilio le proporciona, lo que Emilio Prados ha hecho ha sido librar una batalla expresiva para vencer las imposiciones de la historia, coincidiendo así con la tesis apuntada por Carlos Blanco. No podemos menos que coincidir con Chica cuando afirma que «la escritura última de Prados, espoleada en su permanente lucha por reajustar palabra y pensamiento poéticos, constituye uno de los capítulos más innovadores y activos de la poesía hispánica contemporánea» (p. 77).

En los dos siguientes textos, nos encontramos con Pedro Garfias del que ambos ponentes, Margery Resnick («Transgresiones, digresiones e invenciones: la vía poética de Pedro Garfias») y Horacio López Suárez («Pedro Garfias, poeta»), hacen un repaso de su vida y de las diferentes etapas de su poesía: desde su pertenencia al ultraísmo, su vuelta a la provincia andaluza y el silencio de diez años que la acompaña y que sólo se rompe con la Guerra Civil, hasta su *Primavera en Eaton Hastings,* escrita ya en el exilio. Son sombras —dice Margery Resnick— las que ahora caracterizan su poesía (p. 99). Y vemos a un Garfias desgarrado como fue, debatiéndose con la vida, al margen de la vida, a través de las transgresiones y digresiones poéticas que analiza la autora de este texto, «de donde surgen el vigor, la emoción profunda y la trascendencia de sus versos» (p. 91). Y, de la mano de Horacio López Suárez, confirmamos esa desesperación, «ese dolor mordido», precisamente por la imposibilidad de «reconstruirse» que lo hace quedarse «[...] hablando solo/ conmigo y con el cielo.»

Le toca el turno a «Juan Rejano, poeta del exilio», donde Federico Patán se pregunta qué tipo de escritor era y hasta dónde llegó su escritura. Lo ubica en la generación intermedia del exilio, a la que define citando a Federico Álvarez que se refiere, con certera expresión, a este grupo de escritores como los «hechos, y la mayoría de ellos, deshechos en el exilio» (p. 113). Se introduce Patán en esa lucha de Rejano específica del exiliado, que necesariamente pasa por un reacomodo hasta que México se le va metiendo poco a poco, en actitud de «mirar desde una isla interior situada en un mar ajeno» (p. 115). Lamenta Patán que Rejano se haya asomado pocas veces ahí donde su voz se hace más profunda (entre los años 1945 y 50) y por ello se haya quedado «de una estatura menor de la que le hubiera correspondido» (p. 119). Esta idea me hace aventurar que tal vez su militancia política le hace navegar poco por las profundidades metafísicas y esto sería como una confirma-

ción más de la tesis planteada al principio: es decir, la imposibilidad, en este caso, de alejarse de la «voz colectiva» o de su ilusión o, para decirlo con palabras de Federico Patán: «creyó impostergable el disminuir la presencia del otro poeta, el que pudo darse en la dimensión que hemos llamado filosófica» (p. 118).

Ya con el título de su ponencia: «La poesía de exilio de Ernestina de Champourcin: expresión límite de una depuración expresiva», José Ángel Ascunce nos adelanta el camino que va a seguir. Aborda las diferentes etapas de su poesía: sus inicios con influencias del modernismo y el romanticismo; su acercamiento a las vanguardias literarias (específicamente al creacionismo con Gómez de la Serna como figura central); el comienzo de la depuración de su expresión desde 1931; el enmudecimiento que le produce la guerra y la poesía del exilio. De esa etapa es el hai-kai: «El árbol y su sombra./ Tú y yo para siempre», el que José Ángel Ascunce utiliza para decir que con él proclama el paso definitivo hacia lo que él mismo considera como la más genuina demostración de la poesía del exilio de esta escritora: «la expresión límite de una depuración expresiva» (p. 130).

La tercera parte del libro refuerza los trabajos anteriores «por lecturas más bien particularizadas (temáticas, estructurales, retóricas o tonales) de «Cinco libros de cuatro de los poetas» (p. 13). Esta sección la inicia Aurelio González con el planteamiento de la voluntad de arraigo de León Felipe. A través de varias «referencias poéticas, ya sean simbólicas o no, que permanecen como puntos estables en la construcción de su poesía [...] elementos que de alguna manera remiten al poeta a su realidad matriz, a su patria [...] que se llevará consigo y estará en él y con él a pesar del exilio» (p. 135), Aurelio González observa el arraigo personal de León Felipe a la tierra desde un mundo poético. Ve ya esa voluntad de arraigo desde *Versos y oraciones de caminante.* Voluntad de arraigo, porque ahí radica su memoria, «en las estrellas, en las piedras y en la propia voz» (p. 147).

Rose Corral se hace similares preguntas a las que se hace Carlos Blanco con la lectura de «*Vida en claro* de Moreno Villa», biografía de la que la autora destaca, en primer lugar, la unidad y coherencia interna. En esta bien hilada intervención y partiendo del hecho histórico que se impuso sobre estos españoles, se pregunta: «¿Cómo conciliar en una autobiografía lo que le sucede a España y a los españoles [...] y lo que en su existencia personal podía augurar no sólo el futuro exilio, sino también la transformación de su vida interior?» (p. 151-152). Buscará —dice— las huellas del presente en el remoto pasado y «en todo tipo de signo premonitorio o presagio» (p. 152). ¿Cómo interpretar los presagios?, se pregunta más adelante. ¿Será una manera de no aceptar el peso de las circunstancias históricas? O —añade— «¿Será también que en el exilio, una vez perdida la natural dimensión colectiva o comunitaria de la vida, se impone, desnuda y a la intemperie, la órbita de lo privado y lo subjetivo?» (p. 154). No hay, dice con sensatez, una única respuesta a estas preguntas, pero lo que es claro es que la reconstrucción de su vida le sirve a Moreno Villa como «antídoto eficaz contra la fragmentación o dispersión, un ejercicio de serenidad y de equilibrio, tal vez una forma de conjurar el «tajo en el tiempo» o «el hacha divisora» de la guerra, y de afirmar la continuidad de la vida» (p. 156).

Ivette Jiménez destaca varios de los principios estéticos de la obra poética de León Felipe e intenta ver en qué medida se cumplen estos principios en *La manzana. Poema cinematográfico.* Para ello sigue la mirada que León Felipe pone en la mitología griega, ya que este poema viene del *Génesis,* de los mitos helénicos, de la tragedia y de la novela. Se adentra en el análisis minucioso para interpretar por qué caminos nos lleva el poeta para tratar de resolver su preocupación fundamental: la vida del hombre en la búsqueda de su unidad perfecta.

En «La admirable iniciativa del *Libro de los homenajes de Juan Rejano. Apuntes para una metodología del género»,* Teresa Hernández Fernández atiende a los aspectos formales del libro de Rejano y lo primero que destaca es que predomina el fragmentarismo, en contraposición de lo que normalmente suele ocurrir en las poesías celebrativas. Repasa, en fin, «la variedad de procedimientos que modulan las estructuras básicas del género», y descubre «una nítida fidelidad a un modelo panegírico absolutamente estabilizado que garantiza el valor de *El libro de los homenajes»* (p. 184). Tal vez debido a

cierta oscuridad en la redacción, en el segundo párrafo de la página 180, que se refiere a los homenajes que Rejano rinde a Ermilo Abreu Gómez y a Narciso Bassols, queda la impresión de que se refiere a ellos como exiliados españoles.

Excelente broche de oro de la segunda y tercera sección de este libro es el texto de Derek Harris que aborda un interesante problema, que produjo diversas reacciones en su momento y que no está de más volver a sacar a colación: el sorpresivo cambio de tono y estilo de Cernuda en *Desolación de la quimera* que, en «La realidad indeseada» *(Revista Mexicana de Literatura* 1, III, enero-marzo de 1959, pp. 82-87) hace hablar a Tomás Segovia, en actitud más que de sorpresa, de dos Cernudas: el que «tiene el poder de transformar en poesía lo que toca» y el que «está en busca sin duda de algo que hasta ahora no se entiende». Harris, también desconcertado, analizando «Díptico español» y «El poeta y la bestia», concluye que la mezcla de registros: el retoricismo sentencioso y el del habla coloquial, «esa palabra escrita puesta en voz alta» (p. 180), no es más que un intento «para forjar nuevos matices en la voz poética cernudiana ya conocida» (p. 192) que hace que este libro no sea un testamento poético sino una «última voluntad y nueva partida», como reza el título de su intervención.

La cuarta sección titulada «España y el Nuevo Mundo» reúne los textos que se dedican «a examinar ciertas visiones específicas de México y del Nuevo Mundo, así como a trazar algunas de las relaciones entre poetas españoles y mexicanos» (p. 13). Comienza con «Juan Larrea: poesía para el Nuevo Mundo» de Juan Manuel Díaz de Guereñu. Larrea, a raíz del exilio, abandona el quehacer poético y, en *Rendición de espíritu,* expone sistemáticamente su teoría que básicamente se refiere, en virtud de la identificación de vida y poesía, a la función «vidente» del poeta. Díaz de Guereñu se introduce en la discusión de Larrea con el surrealismo y en su tesis de cómo América está llamada a ser lo que pudo ser Europa: «el continente de la libertad, de la paz y de la conciencia...» (p. 207)

Refiriéndose a ese mismo tema, Liliana Weinberg analiza «a lo divino», «a lo humano» y «a lo utópico», la concepción de Larrea del Nuevo Mundo. La profesora Weinberg propone una lectura de Larrea bajo esta luz utópica en la que Nuevo Mundo significa «realización de un ideal colectivo, salto cualitativo de las historias particulares del hombre a través de la cultura [...]" (p. 217). Nos encontramos entonces con el extremo opuesto de ese proceso de interiorización de la mayoría de los escritores del exilio porque para Larrea, según Liliana Weinberg, «de manera dinámica el pasado está presente, el pensamiento tiene el dinamismo de toda aventura, con sus componentes de riesgo y descubrimiento, y cabe a la poesía y al arte ocupar la dimensión imaginaria, dimensión a futuro, de nuestra historia, ligadas a las ideas de creación, invención e imaginación» (p. 219).

Nigel Dennis, que se ha ocupado de forma casi exhaustiva de la obra de Bergamín, opina que la Guerra Civil desencadena al poeta «disimulado» que era y «la sensación de soledad y desesperación que se va apoderando de él en el exilio». Dennis saca a la luz una de las «voces» que hay en la poesía de Bergamín: la barroca, caracterizada, igual que en el XVII, por «la mirada hacia adentro, y la correspondiente reflexión, digamos, en voz baja, sobre la condición humana y, por otro lado, la mirada hacia afuera y la expresión, a voz en grito y en forma ya satírica o burlesca, de algún roce conflictivo con el mundo exterior [...]» (p. 222) Dennis estudia en este trabajo cómo «se alimenta de esas fuentes barrocas [Quevedo, Lope, Calderón, Góngora, Cervantes] revivificando en el siglo XX la tradición que representan y expresan con tanta elocuencia.» Con ejemplos de ese «ensimismamiento» y de ese «enfurecimiento», Dennis nos introduce en uno de los temas tan interesantes como poco estudiados del exilio español: la relación de odio-amor entre exiliados y mexicanos.

De esas relaciones, de convergencias y divergencias, se trata el siguiente texto, de Anthony Stanton, en esta ocasión entre Luis Cernuda y Octavio Paz. Lo primero a lo que se refiere Stanton es al papel de mediador que ejerció Octavio Paz entre los escritores del viejo y nuevo continente. A partir de ahí se ocupa de «una serie de entrecruzamientos poéticos» que se dan entre los dos poetas. Es muy significativo el temprano reconocimiento por Paz de la poesía de Cernuda y son de sobra conocidos los comentarios del primero sobre la obra del segun-

do. Los puntos de contacto, según Stanton, «no se limitan a estas convicciones acerca de una poética que es inseparable de una ética: se manifiestan en la práctica misma de la poesía» (p. 236). Aclara Stanton que la influencia de Cernuda en la poesía de Paz, que ha sido reconocida por el propio Paz («La poesía de Cernuda contribuyó a iluminarme por dentro y me ayudó a decir lo que quería,» p. 243) se localiza en un período muy definido: el primer lustro de los años cuarenta, momento para el entonces joven poeta, «de búsqueda de su propia voz a través de la exploración de otras voces [...] Paz se apropia de estos elementos para hacer algo distinto, para crear un espacio imaginativo propio» (p. 236).

Y, de nuevo, es a Cernuda y a sus *Variaciones sobre tema mexicano* a lo que se aproxima Bernardo Sicot. Con el mito del eterno retorno como telón de fondo, Sicot plantea que así como en Glasgow, Cernuda reencuentra momentos de su pasado, en México encuentra los espacios que le hacen revivir la infancia, la inmovilidad paradisíaca, «la profunda intimidad relacionada para Luis con las capas más hondas e inconscientes del ser» (p. 247). Encuentra —concluye Sicot— la concordancia entre exterior e interior «que en el exilio parecía perdida para siempre» (p. 248). Retorno fundamental pero incompleto, porque el tiempo se pierde para siempre.

José Emilio Pacheco describe a Max Aub, siguiendo a Steiner, como un ser extraterritorial: francés que se hace español y termina siendo mexicano. Habla de la singularidad del novelista, del autor dramático, del cuentista, del poeta, porque «su prosa y su verso son suyos nada más, no se parecen a la prosa y al verso de nadie» (p. 254). Y muestra la importante faceta de la figura de Max Aub como el más activo enlace entre la poesía española y mexicana: su casa de la calle de Euclides en México «fue la casa de la poesía, el barco imaginario en que durante algunos años que no volverán se reconciliaron las dos orillas» (p. 257).

Con el pretexto de su agradecimiento y amistad con Agustí Bartra, Jaime Labastida, que se declara deudor del poeta, nos introduce en la poesía de este poeta catalán, viéndola como la de un poeta de la imagen, de un poeta plástico. Explica qué hace Bartra con su *Odiseo,* «acaso su libro más bello [donde] encuentra su libertad mayor» (p. 262). Labastida se pregunta: ¿de qué manera trata el material lingüístico de Homero? ¿Qué relación guarda con el poema que funda la tradición de Occidente? Y concluye que lo que se propone es «llenar los largos silencios, poner nuevas huellas en los espacios vacíos, decir otras palabras en donde Homero ha callado» (p. 262). Dedica, además, reconocimiento a Anna Muriá, parte indisoluble de la vida del poeta y menciona, por supuesto, la traducción de Xirau de este libro.

La quinta sección está dedicada a las revistas del exilio y la inicia José Luis Martínez con una rotunda afirmación: «Las revistas literarias que publicaron en México, a partir de 1940, los exiliados españoles fueron manifestación de sus sentimientos nostálgicos por la tierra abandonada, continuación de sus aficiones literarias, atisbos de la tierra y la cultura mexicanas que los acogían [...]» (p. 269). A continuación hace un escueto recuento de fundadores, colaboradores y fechas de estas revistas. Faltan, sin embargo, algunos datos.

En «La poesía en las revistas del exilio catalán en México», Martí Soler sí entra realmente en materia, y hace una reflexión fundamental: la peculiaridad que representa escribir en catalán en tierras no catalanas. A esto se debe —según Soler— la proliferación de las revistas en esa lengua porque cumplían una doble misión: propiciar un espacio para que los escritores se expresaran en su lengua materna y conservar el catalán literario, que como sabemos estaba prohibido en España. Así, estas publicaciones no sólo eran el medio de expresión del exiliado, sino «la única expresión en lengua catalana» (p. 282). Y en efecto es impresionante el número de publicaciones periódicas en catalán que se editaron en el exilio mexicano: cincuenta y dos, de las cuales quince eran culturales. Martí Soler no olvida mencionar también la presencia constante en esta labor de algunos exiliados de la primera generación como Bartra, Carner, Riera Llorca, Avel. li Artís y Josep Soler, y da cuenta de las traducciones que se hicieron al catalán de autores de otras lenguas: Kipling, Marcel Thiry, Louis Aragon, Victor Hugo, Albert Dowling, Porfirio Barba Jacob, Neruda, Torres Bodet y Gabriela Mistral.

Especialmente valiosa es la aportación de Guillermo Sheridan en «Hora de *Taller:* taller de España», donde trata de reparar la injusticia que se comete, por la amnesia que lo rodea, con el papel que desempeñó la

revista *Taller* y, con ella y alrededor de ella, Octavio Paz, en el primer encuentro o «período de reconocimiento» entre escritores mexicanos y españoles, estos últimos, en su mayoría, integrantes de *Hora de España* y que habían firmado la ponencia colectiva del Congreso de Escritores Antifascistas de 1937. Repasa, pues, ese encuentro y el conocimiento que de unos y otros y de ellos mismos se produjo con este hecho. La coincidencia de estos grupos «en descifrar el sentido histórico y psicológico profundo de sus respectivos países» y la necesidad de ambos grupos de «precisar la razón de ser de la poesía», inicia una enriquecedora andadura. Esta historia de encuentro —dice Sheridan— ha sido relatada más o menos fielmente; no así la del desencuentro que podría iniciarse con la disolución de Taller. Esta historia —termina— «está aún por escribirse» (p. 299).

A la desaparición de *Taller* sigue el intento de *Litoral*, que es de lo que se ocupa James Valender que cuenta cómo sorprendió, tanto a mexicanos como a españoles, este intento de retomar el proyecto de 1926. Escarbando en la declaración de propósitos de esa revista —texto muy poco conocido— repasa las contradicciones en las que sus fundadores caen, porque fundamentalmente querían mantenerse al margen de la historia y retomar los valores estéticos de las dos etapas malagueñas de la revista (1926-27, 1929), pero la historia estaba demasiado presente. Es significativa la ausencia de Bergamín en esta nueva etapa de *Litoral*. Valender explica con detalle esa ausencia, pero vale la pena recordar lo que alguna vez dijera el propio Bergamín refiriéndose a *Cruz y Raya:* «Las revistas nacen y mueren de verdad si están o estuvieron verdaderamente vivas: no pueden revivir ni resucitar.» En la segunda parte de su intervención, Valender analiza la línea poética de *Litoral*, que reúne a un buen número de excelentes poetas: Juan Ramón Jiménez, Prados, Altolaguirre, Guillén, Ernestina de Champourcin, Giner de los Ríos, Moreno Villa, Juan Rejano, Alfonso Reyes y Ricardo Molinari, con una tónica común: el retraimiento interior. Este texto de Valender es de los que será de consulta obligada para los estudiosos de estos temas.

«Poetas y pintores» es el título que agrupa las siguientes intervenciones. Importante capítulo porque «uno de los trazos que bosquejan la morada vital de los trasterrados españoles en México, es la convivencia de poetas y pintores en un mismo ámbito, un espacio en buena medida interior, imaginario, propio. Influencias recíprocas, trasfondo común» (p. 323), dice Arturo Souto, que inicia esta sección. Pone sobre el tapete que la relación entre pintores y poetas reunidos en empresas comunes: editoriales, revistas, suplementos culturales, es un tema de investigación donde está casi todo por hacerse. Toca Souto, además, un punto sustancial: el reproche que se les hizo a todos estos creadores de «no adentrarse a fondo en la nueva realidad, es decir, en el paisaje, los hombres, las cosas de México» (p. 326). «Por lo pronto —responde Souto—, esencial para el artista es la autenticidad y los artistas españoles llegaron a México ya formados; no podían ver la realidad sino con ojos europeos» (p. 326). Souto termina, en coincidencia con Carlos Blanco, diciendo: «Así como los poetas cambian de tono y ritmo, pasan de la tensa exaltación de la guerra y los primeros tiempos del exilio, a la introspección y la inocencia de los orígenes [...], también los pintores tienden a adentrarse, entrañarse en el propio ser. No creo fortuito que pinten interiores, que se revelen en espacios íntimos, que maticen los objetos en la penumbra.» Así como en la poesía está presente el tema de la sombra, la pintura se ensombrece y va por «un camino, una desnudez liberada de gritos y lamentos, que conduce al silencio y a la emoción mística» (p. 328).

«Pocos saben que el autor del dibujo emblemático de la editorial Fondo de Cultura Económica es Moreno Villa [...]», nos revela Adolfo Castañón al principio de su intervención. *Se non è vero è ben trovato.* Ahí propone revisar el prisma que es José Moreno Villa: a la luz de sus ojos. Y, efectivamente, a través de la mirada que para este poeta-pintor tenía tanta importancia («no hay más que mirar/ para que el mundo se haga doble», p. 333), Castañon traza un esbozo de este personaje «fruto de una rarísima integridad artística [...] uno de los más exactos observadores del firmamento interior.» (p. 336)

Siguen, afortunadamente, dos intervenciones sobre Ramón Gaya, tan poco estudiado, siendo, como es, uno de los *grandes*. En la primera de ellas, Enrique de Rivas habla de la poesía «invisible» de Ramón Gaya, es decir de la que está escrita, no de la que se puede ver en sus acuarelas, sus óleos o sus *gouaches;* de la «atemporalidad» de esta poesía porque es «simultánea», no está sujeta a una evolución, es independiente de la fecha. Poesía que «brota... del

silencio de su creador» (p. 337). Está dirigida al oído interior del hombre, aunque halague sus sentidos. «Sus poemas son... lineales, es decir, empiezan y terminan siguiendo un trayecto recto, que es el de la luz de la atención creadora, que nunca se tuerce, y éste es el único elemento que la poesía de Gaya tiene en común con su pintura» (p. 339). Se detiene Enrique de Rivas en los «Seis sonetos de un diario», escritos en México y publicados en la revista *Taller,* y los define con una de las ideas del propio Gaya sobre la creación artística: «Las grandes obras son esas, las que no son jaulas de cosas, sino nidos, nidos de donde nace y se levanta mucho más vida que la depositada en ellos» (p. 340). Qué más que esta definición.

Tomás Segovia elige para hablar de la poesía de Ramón Gaya tres poemas, que reproduce íntegramente para no desaprovechar la oportunidad de difundir la tan lamentablemente mal conocida obra poética de este creador, que, apenas ahora, en los años noventa, está siendo editada completa por la editorial española Pre-textos. A través de estos poemas: «Tiempo», «Mano vacante» y «Mansedumbre de obra», Segovia, en apretado texto, ve cómo en la época más dolorosa de Gaya, de parálisis pictórica, recurre a la poesía que le permite de manera eficaz no hablar de ese dolor sino mostrárnoslo, colocándonos dentro, «mostrarnos cómo se ve el mundo desde ese dolor» (p. 346). De la poesía de Gaya que se centra en la pintura y que en su mayoría se ciñe formalmente al soneto, Segovia deja claro que no por esa circunstancia dejan de ser «verdaderos poemas» (p. 348). Por ello, «Mansedumbre de obra» que se presenta como una reflexión sobre lo que es pintar, lo es, asimismo, de lo que es poetizar: «una cita/ entre un algo escondido y lo aparente.» Y, para Segovia, la «Mano vacante» que es la mano del pintor, esa mano desnuda, de mendigo, lo que espera es la palabra, porque es el poema el tránsito entre lo que el poeta-pintor llama «un algo escondido y lo aparente.» Toda esta reflexión hace, en fin, que no nos sorprenda que «en un hombre que es a la vez poeta y pintor, lo que enmudezca ante el dolor no sea la palabra, sino el ojo» (p. 352).

La penúltima parte de este libro corresponde a «testimonios de poetas que han vivido ellos mismos el exilio mexicano» (p. 13) y ya por ese solo hecho es de un valor indudable. En estos testimonios, Manuel Durán piensa que la poesía catalana en el exilio fue un «milagro secreto», recordando el título de un cuento de Borges. García Narezo duda de que haya sido en realidad un exilio. Angelina Muñiz habla de él como «una incesante ola de mar guardada en el laberinto del caracol». Nuria Parés ha cambiado la añoranza de la patria que perdió por la de los seres queridos que ha perdido sin remedio. Pascual Buxó, cual hijo de Dédalo, sigue preguntándose en vano por el nombre y el origen de su patria. Francisca Perujo arraiga, es en la lengua. Sánchez Vázquez repasa su recorrido poético de exiliado. Ramón Xirau, a su vez, lo hace de la poesía catalana. Y si no me entretengo en cada uno de los textos es porque creo que vale la pena acercarse directamente a ellos.

El libro se cierra con unas reflexiones sobre lo que se ha dado en llamar «la segunda generación». Susana Rivera y Eduardo Mateo Gambarte son los dos investigadores que más han rastreado este tema con trabajos de consulta obligada a los que hay que añadir estas dos aportaciones. Ambas intervenciones dejan clara la enorme riqueza de este «exilio solidario», de este exilio heredado que se les ha convertido en destino. Les siguen dos magníficos textos sobre Luis Rius, perteneciente a esa «segunda generación». El primero, de Gabriel Rojo, de acercamiento a su poesía, y el último, emotivo testimonio y homenaje que Gonzalo Celorio rinde al poeta. Faltan, sin embargo, tantos... Esta última sección indica claramente que urge realizar un congreso exclusivamente dedicado a esta generación que reúna, al menos, tantas intervenciones de la calidad de éstas a las que nos hemos referido aquí.

Creo realmente que este libro no es una mera recopilación de ponencias sino una seria aportación a los estudios de la literatura del exilio en México. En él está presente, de una o de otra forma, la queja por el desconocimiento, por el olvido en el que están, unos más otros menos, estos poetas. Por eso termino coincidiendo con Valente:

> Sólo los muertos, los que ya pertenecen al reino de las sombras carecen de memoria. Leteo o Letea, río o fuente, olvido o desmemoria, era para los griegos hermana de la Muerte y del Sueño. Los muertos no pueden recordarnos. Nosotros sí, a ellos (p. 18).

María Luisa Capella

La voz en el tiempo de Ernestina de Champourcin

«Palabra en el tiempo» dijo Machado que es la poesía, y en clara referencia a esa definición titula Ernestina de Champourcin *Poesía a través del tiempo* la edición de su obra poética casi completa[1]. No ha querido incluir algunos poemas publicados en revistas y un cuaderno de versos que se imprimió en México como regalo navideño. Las ausencias constituyen una mínima parte de la expresión poética de la autora, también novelista y ensayista, además de traductora hasta hace poco muy prolífica.

Gracias a esta edición podemos confiar en que sea conocida la poesía de Ernestina de Champourcin. Como todos los exiliados políticos, ha sufrido el silencio oficial en su patria durante los años de la dictadura. Los libros editados antes de la guerra son inencontrables, y los impresos en México durante su largo destierro no lograron difundirse en España, por lo que solamente se citaban los publicados a partir de su regreso a Madrid.

Es cierto que figura en antologías y que también han aparecido en los últimos años selecciones de sus versos[2]. También lo es que se la estudia en todas las historias de la literatura española y que existe una amplia crítica sobre ella. Pero con todo esto se echaba más en falta una edición destinada a presentar a los nuevos lectores sus libros prebélicos y los del destierro. Prueba del reconocimiento que su trayectoria humana y literaria encuentra en la nueva España democrática fue la concesión del premio Euskadi de Literatura por el Departamento de Cultura del Gobierno vasco en 1989.

Vinculada al grupo del 27, con María Teresa León y Concha Méndez, inició su vida literaria cuando todavía la mujer en España no disponía de ese cuarto propio reclamado por Virginia Woolf para las escritoras. Pero ella se conformó con un cuarto oscuro.

A mediados de los años veinte se dieron a conocer como poetas Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Concha Méndez, Cristina de Arteaga, María Teresa Roca de Togores y alguna otra escritora, lo que causó una verdadera sorpresa y, en determinados ambientes conservadores, hasta cierta alarma. Cuando Gerardo Diego publicó en 1932 su antología de *Poesía española* no incluyó a ninguna mujer, sin que fuese resaltada esa ausencia. Pero al año siguiente las españolas conseguían votar por primera vez en unas elecciones generales, con lo que empezaba la mujer a equiparar sus derechos cívicos a los del hombre.

Cuando en 1934 Gerardo Diego editó una renovada y ampliada antología, subtitulada *Contemporáneos,* contó con Ernestina de Champourcin y con Josefina de la Torre, a pesar del empeño que pusieron algunos compañeros para evitarlo. Todavía por aquellos años se asignaba a la mujer un puesto secundario en el devenir histórico, incluso en los ambientes intelectuales.

Por ese motivo no pudo estudiar en la universidad, como era su deseo. Ella quería matricularse en la Facultad de Letras, pero hubiera debido acudir a las aulas acompañada siempre por una de las denominadas señoritas de compañía, dado que apenas se veía a una mujer por el *campus.* Al negarse a aceptar esa servidumbre, su padre no le permitió matricularse.

Sin embargo, su cultura es universitaria y universal, y su conocimiento de la literatura más reciente estuvo siempre emparejado al de la clásica. Gracias a su perfecto conocimiento del inglés y el francés leyó los libros de la vanguardia europea en el momento de su aparición. Ese dominio de otros idiomas le fue muy útil durante los años de exilio político, porque encon-

[1] *Ernestina de Champourcin,* Poesía a través del tiempo, *prólogo de José Angel Áscunce, Barcelona, Ánthropos, 1991, LXXVII 480 pp.*

[2] *Ernestina de Champourcin,* Antología poética, *prólogo y selección de Luzmaría Jiménez Faro, Madrid, Torremozas, 1988.* Ernestina de Champourcin, *Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989. Ernestina de Champourcin,* Antología poética, *selección y prólogo de Emilio Miró, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1991. Extrañamente, estas ediciones no se relacionan en la bibliografía de* Poesía a través del tiempo.

tró fácilmente trabajo como traductora de libros y de conferencias.

Esta cultura influye, como es lógico, en su escritura, aunque de una manera suave, matizada por el espíritu de la propia inspiración. Porque su poesía está vivida antes que escrita.

Vida en poesía

Ernestina Michels de Champourcin y Morán de Loredo nació en Vitoria el 10 de julio de 1905. Ese año vinieron al mundo también Manuel Altolaguirre y Jean-Paul Sartre, mientras que lo abandonaban Manuel Reina, y Gabriel y Galán. Pertenece a una familia aristocrática, que por el lado paterno encuentra sus raíces en la Provenza francesa, mientras que su madre era uruguaya. Este cosmopolitismo familiar le permitió gozar de una educación trilingüe y liberal en su época.

Su padre, nacido en Barcelona, orgulloso de su ascendencia francesa, era muy culto y alentó siempre la inclinación literaria de su hija mayor, que se inició precisamente en francés, y bajo el signo del romanticismo. En seguida descubrió a dos poetas españoles que marcarán para siempre su huella espiritual en cuanto ha escrito, Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez. La amistad personal con el poeta de Moguer, tanto en Madrid como en el destierro americano, fue muy importante para ella[3].

Resultado de estas circunstancias es su talante comprensivo y su atención a todo lo que aporta una innovación cultural. Prueba de ello la dio cumplidamente en sus declaraciones a favor de la conferencia pronunciada por Rafael Alberti en el Lyceum Club aquel memorable 10 de noviembre de 1929: fue una de las pocas asistentes que aplaudieron al poeta, y después salió en su defensa por escrito[4]. Continúa manteniendo los mismos ideales todavía.

Igualmente, su ideología política estuvo y está alineada con quienes defienden la democracia y la libertad. En el Madrid republicano salía con el poeta Juan José Domenchina, secretario particular del presidente del gobierno, don Manuel Azaña (ella rechaza la palabra «noviazgo» para sus relaciones), y con él acudía a veces a las tertulias, más políticas que literarias, de los cafés. Se casaron el 7 de noviembre de 1936, cuando se temió que las tropas sublevadas entraran en Madrid.

Pero el «No pasarán» que lanzó el pueblo de Madrid a los rebeldes fue entonces eficaz. El matrimonio siguió al gobierno legítimo a Valencia, donde Juan José Domenchina fue nombrado director del *Boletín de Información,* en el Ministerio de Propaganda, y después a Barcelona, donde trabajó en el Gabinete Diplomático de la Presidencia. Ambos colaboraban en la revista *Hora de España,* expresión de la cultura española libre. Perdida la guerra, pasaron tres meses en Toulouse, siempre al servicio de la causa republicana[5], y después se trasladaron a México, D. F.

Ernestina se adaptó bien a la vida mexicana. Con un grupo de amigas creó la revista *Rueca,* editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, de tan feliz recuerdo que ha sido recientemente reimpresa. Además, tradujo libros para varias editoriales, principalmente el Fondo de Cultura Económica, y también como traductora participó en congresos y reuniones internacionales, no sólo en México, sino también en los Estados Unidos. Aprovechó algunos de esos viajes para visitar a Zenobia y Juan Ramón Jiménez en su triste exilio.

Ante el cambio vital que supuso su instalación en América, su poesía padeció también una modificación considerable, no en lo referente a su vehiculación formal, sino a su pensamiento inspirador. Es una escritura típicamente de exilio íntimo o desarraigo espiritual, a pesar de su integración en la sociedad mexicana. Le sucedió todo lo contrario que a su marido: la poesía escrita por Domenchina en el destierro es un anhelo físico de la patria, y muy especialmente de Madrid. Siempre se consideró un trasterrado, y murió en 1959 de dolor de exilio.

[3] *Cf. Ernestina de Champourcin,* La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria), *Madrid, Los Libros de Fausto, 1981, y sus constantes colaboraciones en los* Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón.

[4] *Cf. Rafael Alberti,* La Arboleda Perdida, *Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 286 y ss.*

[5] *Cf. «Nueve cartas a Juan José Domenchina», en el volumen* Azaña, *Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 87 y ss.*

Por el contrario, la escritura de Ernestina se desenvuelve por un viaje interior, que es un camino de Damasco semejante al de Saulo de Tarso, más que un traslado a México. Desde luego, hay que pensar que la experiencia de la guerra y el destierro marcaron una huella en su espíritu.

Del silencio al cántico

Había publicado cuatro libros de versos y una novela antes de la sublevación militar, y también estrenó en 1929 el «retablo escénico en verso» *Lluvia de ángeles,* en el Lyceum Club. No existe una identidad total entre esas obras iniciales, precisamente por serlo. El primer libro, *En silencio...,* apareció en mayo de 1926, cuando la autora no había cumplido aún los 21 años. Sonetos, romances y octavillas son las principales estrofas por las que se desliza un romanticismo teñido por un suave modernismo, y con claras resonancias de Juan Ramón Jiménez, cuya *Segunda antolojía poética* (1922) era entonces y siguió siendo libro de cabecera de la autora. Un poema «A Platero» testifica esa devoción.

Ya en este primer libro se advierte la dualidad amor humano/amor divino, como en aquellas rimas que compuso Lope de Vega al mismo tiempo, ya que no son división del sentimiento, sino unificación. Hay una aceptación plena de la vida como es o como sea, con amor y dolor, siempre con esperanza.

Dos años después editó *Ahora,* al mismo tiempo que el *Romancero gitano* de Lorca, el *Cántico* de Guillén, el *Ámbito* de Aleixandre y *La toriada* de Villalón. Era un momento de títulos breves sin duda, y también de renovación de la poesía. Así sucede en *Ahora,* título que indica la sumisión del verso al tiempo, en este caso al presente. Se acababa de conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora por el grupo de poetas del 27, denominación tomada de ese acontecimiento, y en Europa triunfaba el superrealismo, bien conocido por la escritora.

Un lenguaje nuevo se manifiesta en estrofas variadas a lo largo de *Ahora.* Ernestina crea imágenes literarias próximas a la teoría de Vicente Huidobro y su continuador español, Gerardo Diego, aunque sería exagerado considerarlas creacionistas. Los versos se alargan y las estrofas se multiplican.

Carece de fecha de impresión *La voz en el viento (1928-1931),* pero debió de aparecer ese último año. Incluía una «caricatura lírica» de Juan Ramón que llevó después a *Españoles de tres mundos,* en la que exponía su visión de la escritora debatiéndose en el misterio de la vida y la poesía: «Y ese misterio repetido le va dejando, no sé en qué donde de su cuerpo o de su alma, un resto retorcido, ahumado, resplandoroso, cabalístico»[6].

Endecasílabos y alejandrinos confluyen en sonetos y versos blancos para dar cuenta de un amor humano sublimado que tiende a la mística, y que utiliza unas palabras silenciosas.

Con la primavera de 1936 llegó a los lectores *Cántico inútil,* título casi premonitorio de lo que iba a suceder en seguida. El editor, Manuel Aguilar, requirió alrededor de 160 páginas, y la autora se vio obligada a reproducir algunos poemas del libro anterior para completar el volumen exigido. Su acompañante más asiduo entonces, Juan José Domenchina, añadió como prólogo «Cinco glosas excéntricas».

El 1 de mayo le escribió una carta Antonio Machado, acusando recibo del libro: «Lo he leído con deleite desde la primera hasta la última página, y me dispongo a releerlo. Conocía versos muy bellos de sus primeros libros. Los de este que ahora publica acusan, a mi juicio, un paso decisivo hacia la poesía integral por encima o al margen de toda moda literaria»[7].

Alude el título al *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, y manifiesta la inutilidad del propio por cuanto aquí se enfrentan el amor divino y el amor humano sin solución. Una de las secciones se titula «Noche oscura», también como eco del poeta carmelita, y como síntoma de la falta de claridad espiritual en que se hallaba, sumida en ese misterio denunciado por Juan Ramón.

Su novela *La casa de enfrente,* editada por Signo, empresa preferida por Juan Ramón, se perdió en la

[6] *Juan Ramón Jiménez, «Ernestina de Champourcin (1930)», en* Españoles de tres mundos, *Buenos Aires, Losada, 1942, p. 103.*

[7] *Esta carta manuscrita se reprodujo en facsímil en* Cuadernos Hispanoamericanos, *núm. 304-307, Madrid, octubre 1975-enero 1976.*

confusión de la guerra como tantas otras cosas materiales y espirituales.

En el exilio

En México, D.F., donde se instaló el matrimonio desde 1939, tuvo que ocuparse de las tareas de ama de casa y de trabajadora por cuenta ajena sin horario. Además, se vio obligada a cuidar las depresiones de su marido, madrileño sin sombra en su destierro. Lo mismo que sucedió durante los tres años de guerra, compuso pocos poemas, y los fue dando a conocer en revistas.

Hasta 1952 no volvió a publicar un libro, y lo hizo en Madrid, en la colección Adonais: *Presencia a oscuras (1948-1950)*. Se deduce del título que la «Noche oscura» del libro anterior es dueña del paisaje en que se mueve la autora. Sin embargo, la primera sección del libro se titula «Hacia la luz», y delata que la presencia advertida en la oscuridad es la divina. Aquí, pues, el amor divino triunfa sobre el humano, y la expresión alcanza sentimientos próximos a la mística barroca.

Se produce otro paréntesis editorial largo hasta 1960, año en que aparece el primero de una serie de libros breves editados por Alejandro Finisterre bajo la denominación Ecuador 0° 0' 0": *El nombre que me diste...* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Cartas cerradas* (1968) y *Hai-kais espirituales* (1968). Ha muerto Domenchina en 1959, y el año anterior falleció Juan Ramón Jiménez. Otros compañeros de generación y de exilio desaparecen en ese lapso: Altolaguirre, Prados, Cernuda, Gómez de la Serna, Garfias y León Felipe. La soledad hace más grande la oscuridad.

Todos esos libros están inspirados por la fe, que es el único argumento inspirador de la palabra poética. Esbozan un itinerario personal que concluye en el gozo de la confianza. Ha trascendido el amor humano hasta arraigar en la luz. Para exponer el camino místico seguido utiliza una poesía desnuda, por decirlo con una denominación juanramoniana, que elige la sencillez en la estrofa y en la palabra.

Culmina el ciclo con un libro impreso en Madrid en 1972 por Alfaguara, *Poemas del ser y del estar*, pocos meses antes de que la autora misma decidiera poner fin al destierro. Los romances y los alejandrinos blancos continúan declarando la perseverancia en el amor divino que ya es luz «estando ya su casa sosegada», por decirlo con palabras felices del poeta místico.

El exilio del tiempo

Instalada de nuevo en Madrid, volvió a publicar un libro de poemas en la colección Adonais, como el primero del exilio. Y se titula precisamente *Primer exilio* (1978). El segundo gran cambio de su vida sobre el espacio parece haber influido también sobre el tiempo, de modo que el recuerdo presentifica el pasado a lo largo de unos poemas que evocan la salida de España y la llegada a México después de pasar por Francia.

El título advierte que es la narración de un «primer exilio», el exterior, el destierro físico padecido desde 1939. Pero la escritora retornada a Madrid se encuentra en un «segundo exilio», el espiritual, porque ni la ciudad ni sus familiares y amigos son lo que fueron entonces, cuando emprendió el primero. El poema inicial es una rememoración del Madrid en guerra, «capital de la gloria», que ya no existe, y el último de la sección describe el Panteón Español de México, D.F., donde quedaron tantos exiliados políticos y emigrantes en busca de fortuna. Todo pasa y desaparece.

De ahí que otra sección del libro se titule «Etapas del tiempo», elegías al pasado que culminan con la titulada «El último diálogo», fechada el día de la muerte de su marido. Otras elegías cantan a las ruinas de Tipasa, y otras más vislumbran ecos de Rilke camino de la muerte. Sí, todo pasa, como la vida misma.

Los nueve romances que integraron un cuaderno editado en México en 1983 no se recogen en este volumen, por considerarlos la autora escritos circunstanciales: *Poemillas navideños* se titulan.

La pared transparente (1979-1980), editado en 1984, continúa los temas del exilio y del tiempo, y sus

fechas advierten con nitidez que está enlazado con *Primer exilio* en cuanto a su factura. En ambos libros dominan los poemas en heptasílabos blancos, y el tono elegíaco por el paso del tiempo que confunde las fronteras entre el ayer y el mañana. El ambiente es oscuro, frío, amargo, porque el mundo está lleno de paredes que incomunican a las personas. Sin embargo, la pared puede ser transparente para el que desea ver más allá del tiempo y el espacio. La sección titulada «Luz en la memoria» ofrece un recuerdo abierto del exilio.

Y de repente estalló la luz, brillaron los colores y el ambiente se llenó de olor a frutas y plantas, en su libro *Huyeron todas las islas* (1988), título encontrado en el *Apocalipsis*. Las islas no son hombres, pero pueden ser su imagen literaria en un libro lleno de símbolos próximos no sólo al inspirado al apóstol Juan, sino también al que culminó la evolución estética de Juan Ramón, *Dios deseado y deseante*.

A sus 83 años, Ernestina advierte que en el muro crece la hiedra y asciende, y ve que el ciprés tiene alas y se eleva hacia el cielo. Por eso sus versos se llenan de olor y color, y deja su cuidado entre las azucenas olvidado, como el otro Juan, el místico, recomendara hacer.

Un folleto que contiene diez poemas, *Los encuentros frustrados* (1991), es su última entrega. Sigue la fiesta del color y el olor con flores y frutas que adormece al mismo tiempo: «Aquello fue, será y sin borrarse nunca/ existe como fruto de insólita dulzura», escribe. Los alejandrinos del libro anterior se alternan en este cuaderno con los heptasílabos en perfecta compañía.

El final es aleccionador: «No saber, no soñar, /pero inventarlo todo.» Ni realidad ni ficción, sino imaginación. Puede que la vida sea sueño, como dijo Calderón, pero de seguro es poesía.

La lectura de *Poesía a través del tiempo* revela un itinerario vital y estético admirable. Es, pues, muy oportuna esta edición que recupera una de las voces del exilio.

Arturo del Villar

Impura claridad

El pasado mes de marzo se presentaba en Madrid el último libro de María José Flores. *Impura claridad*[1] se suma a cuatro poemarios anteriores: *De tu nombre y la tierra*[2], *Oscuro acantilado*[3], *Nocturnos*[4] y *El rostro de la piedra*[5]. En todos ellos la autora ha venido dejando constancia de una dedicación creadora hecha médula de su existencia. *Impura claridad* confirma y asciende una línea de rara y permanente coherencia poética. Una nueva invitación a la gozosa comunión del lector y el poema.

Variación y recurrencia

Recalemos primero en la percepción externa de los textos. La mayoría son objetos perfectos, trazan dibujos simétricos: la anáfora, el paralelismo, la variación, más una tupida red de correspondencias internas evidencian una trabada —y tramada— armazón constructiva. Y sin embargo ofrecen una apariencia dócil. Siendo productos de delicada elaboración, tienen la espontaneidad de lo silvestre:

He sido sombra
o claridad vencida

He sido luz
o noche desolada

Una rama de agua
os dije
y era piedra

Una piedra abrasada
os dije
y era agua[6]

[1] Premio «Ciudad de Mérida» 1994. Aguaclara, Alicante, 1995.
[2] IV Premio Adolfo Vargas Cienfuegos, Badajoz, Asociación de la Prensa, 1984.
[3] I Premio Juan Manuel Pozas. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.
[4] Badajoz, Diputación, Colección «Alcazaba», nº 14, 1989.
[5] Premio Ciudad de Badajoz, 1991. Badajoz, Diputación, Colección «Alcazaba», nº 25, 1993.
[6] El libro consta de un índice de primeros versos. En los casos en que por falta de espacio no me sea posible transcribir los textos, remitiré a las páginas correspondientes.

Conviven un uso irracional del lenguaje[7] con una concepción del poema basada en recusos propios de la más pura vena popular: la voz doliente y callada de las jarchas, las técnicas paralelísticas galaico-portuguesas, el estribillo castellano, el neotradicionalismo de la lírica del 27. Los poemas de María José Flores impregnan como un perfume denso, por la cálida sencillez de su lenguaje, por el avance lento a modo de cantiga. Insisto, la mayoría se vertebra en torno a la reiteración:

Quién serena
las llamas
del tormento

Quién vela
este desmayo

Quién defiende este sueño
del acecho del mundo

oh qué silencio
qué mortal
silencio

Qué honda palidez
la de la piedra ausente
la del cuerpo gastado
por los labios
la del agua rozada
por la nieve

qué honda palidez
qué sombra leve

Pero la red de referencias intertextuales de *Impura claridad* es mucho más amplia. Junto a esta revitalización de procedimientos tradicionales asoman otras voces, otras poéticas. El libro es una superficie transparente y a través de ella respiran poetas implícitamente homenajeados. En fructífero equilibrio convergen la sintaxis aleixandrina, la llama —y la llaga— mística de San Juan, la noche de Leopardi, los silencios rebosantes de Ungaretti, el lacerante deseo de olvido cernudiano:

Contemplo la alta noche
noche transfigurada
estremecida

oh noche tan lejana

un corazón de piedra
donde el deseo graba
sus insomnes caricias

noche de las orillas
lacerada
doliente claridad
que no me pertenece

Todo ello alquitarado en la más alta *imitatio,* la única que hace crecer la obra: la que se alimenta como de un sustrato imperceptible, por asimilado, de las obras que ama. El poeta debe tener muy buena memoria, y un insondable pozo propio, y el valor de bucear en él hasta el desfallecimiento. María José Flores combina con apasionada lucidez sendos presupuestos.

La diminuta gota[8]

Otro de los principios compositivos del libro, que atañe a la raíz de la poética de la autora, es la sobriedad. Domina tanto la extensión de los textos como la selección del lenguaje. *Impura claridad* es un ejemplo extremo de comunicación poética: con una reducida serie léxica —que podría agruparse en unos pocos campos semánticos— y una brevedad casi oriental, consigue desplegar un extenso universo. Detengámonos en el siguiente poema:

Como la claridad
que resplandece
hiriendo
la claridad
del agua
su resplandor
que hiere

así la desnudez

temblor

espejo.

Los siete primeros versos combinan tan sólo tres conceptos —dos de los cuales se acercan al sinónimo— que se repiten o varían por derivación: «claridad-claridad», «resplandece-resplandor», «hiriendo-que hiere», hilvanados sobre dos conjunciones y determinantes artículos o posesivos. En los versos finales, tres nuevos sustantivos: «desnudez», «temblor», «espejo», identificados con la serie anterior por un escueto adverbio: «así». Ni un solo adjetivo. Y sin embargo, a pesar de su elemental escasez, parece imposible pasar por este texto sin detenerse en él. Vibra. Crece en su propio enmudecimiento.

[7] *Por su carga semántica, que sobrepasa el contenido convencional y primario de los vocablos.*
[8] *Último verso del poema «Igual en su humildad», pág. 54.*

La piedra en el estanque

María José Flores propone, incita, abre, esboza, sugiere. Y con un puñado de encendidas imágenes despierta una amplia red de sensaciones. Cada poema es una piedra lanzada a la superficie de un estanque y los versos transcriben sólo los círculos concéntricos primeros. Partiendo de esta alegoría: piedra, estanque, ondas, encontramos en el libro varios tipos de poemas:

a) Poemas excéntricos. Contienen la piedra y, en avance lento, el sucesivo nacimiento expansivo de la idea mediante la enumeración de imágenes símiles, rítmicamente jalonadas por anáforas, hasta su desaparición en el estanque de la página, de la mente del lector:

Este anhelo
esta sed
de inmensidad
o gracia
de acabamiento
o calma

de ruina
de gozosa ruina

Este es también un ejemplo de poema nominal. Muchos de ellos no constituyen si siquiera una «mínima unidad lingüística con sentido completo», no llegan a completarse en oración, no hay verbo. Son admiraciones inconclusas, vocativos puros. Permanecen así, siendo nominación extasiada[9].

b) Poemas concéntricos. El procedimiento es inverso: del acercamiento sucesivo por medio de imágenes, a la idea primigenia, al referente. El último verso, generalmente una palabra, enuncia la clave. El poema es la constancia del asedio a lo que quiere ser dicho. El lector no puede estar más cerca: acompaña al poeta en su hondo viaje hacia el manantial de la incertidumbre, y comparte con él su hallazgo. El poema se convierte en una especie de plegaria, de creciente y enriquecida letanía que invoca a la vez que califica:

En ti todo silencio
todo cuerpo
todo aroma o misterio
mansa agua que fluyes
que serenas los labios
manantial de la luz
recreada en lo oscuro

noche

c) Junto a los modelos anteriores, hay poemas que cabría considerar totalmente abiertos. Los llamaría *poema-instante* de un hondo proceso psíquico del que sólo se nos ofrece una muestra, un suspiro. Son fragmentos extraídos de un continuo monólogo interior. Con la intensidad del lamento, nacen y se interrumpen. Ofrecen una enumeración de imágenes evocadoras que quedarán suspensas como extraños navíos en el ánimo del lector

Una boca se ofrece
una boca en la dicha
del temblor
de la hondura
del agua que no sacia
pero lava la piedra
y brota o se conmueve
resplandece

una boca

una boca[10].

Hay una serie de signos significantes que, por su ausencia, confirman el deseo de la autora de proponer una lectura abierta de la totalidad del libro. Los poemas no llevan título, carecen de cualquier indicación acerca de la interpretación del texto. María José Flores, además, no utiliza ningún signo de puntuación. Los versos entre sí y todos los poemas en conjunto son vasos comunicantes: un solo pecho de respiración continua.

Inmaterial materia

El libro construye un microcosmos sensorial. Está escrito desde una imaginación táctil, olfativa: cosas

[9] *Son muy pocos los verbos que aparecen en* Impura claridad. *En muchos poemas subyace el de la mera identificación, pero no se hace explícito Vid págs 39, 48, 59 y 58.*
[10] *Vid. también págs. 17, 39, 57, 58, 59, etc.*

para tocar, para oler, para abrazar. Y sin embargo el sentido de los poemas se hace inapresable, inmaterial, abstracto. Tienen la calidad de la llama: atraen, pero no pueden ser tocados:

Oh desnudez tan lenta
como la piedra mansa
en la luz de los labios

perderse en el ardor
de la caricia
de la noche insondable
de la aurora
que finge la humedad
de las orillas.

La tentación primera es interpretarlo como un texto en el que se alude a la nocturna unión de los amantes. Palabras como *desnudez, labios, ardor, caricia, humedad,* son una invitación a esta lectura. Sin embargo la autora no habla —al menos únicamente— de una desnudez física, sino de una disposición voluntaria a ser invadida por la noche, en busca de sí y de la palabra. El texto transcribe eróticamente el proceso de una noche de escritura. Esta juanramoniana duplicidad «amante-amada/poeta-poesía» explicita mediante un código amoroso la «inefable» experiencia creadora y remite al procedimiento expresivo de nuestros místicos. Doble o triple lectura que sesga —como quería Machado— la mayoría de los poemas[11].

Hacia la luz y el barro

El libro traza una línea que se corresponde con el recorrido de un viaje interior. Tiene una dirección clara aunque, por la propia complejidad de lo que expresa, esa «jornada» está salpicada de poemas que, incluso, parecen contradecirse.

El poeta anhela lo material, lo corpóreo, lo terreno: hundirse, echar raíces, clavarse en la materia, «descender» de lo impalpable a lo vivo, como antídoto, quizá, a una anterior pureza, a un excesivo ensimismamiento en lo espiritual[12]. Esta tendencia es palmaria en todo el libro. Los poemas que constituyen la primera parte constatan el deseo, e inician esa tendencia.

(...)
qué desnudez me ahonda
qué espesura me inclina
tan mansa a las celadas
al resplandor de la ceniza.

***

Late con la espesura de la tierra
con el hondo temblor de las raíces

como agua que olvida
su transparencia
y turbia
se inclina a los designios
de la hondura
(...)

En la segunda parte aparecen poemas nacidos de la fusión con otro. Abundan los poemas sobre el cuerpo, aparece el plural:

Desnudos somos agua
o silenciosa piedra

somos ramaje seco
verde rama que tiembla

***

Desnudos somos esa
claridad que nos ciega.

y el poeta, asombrado, quiere dejar constancia de la entrega: «he vivido/ he vivido// son mis labios/ mortales»[13].

A pesar de ello, siguen apareciendo a lo largo de esa lucha poemas de retracción íntima:

Ignorad este pecho

herido de blancura
esta postrada
claridad
esta sed vacilante

ignoradme Ignoradme

En la última parte, aparecen ya poemas de afloración, de exposición a la luz, de ofrecimiento[14].

[11] *Vid. también pág. 47.*
[12] *La autora tendría presente en el proceso de creación de* Impura claridad *el propósito de introducir un cambio con respecto a sus libros precedentes.*
[13] *Vid. pág 41.*
[14] *Vid. pág 52.*

Arde en la luz
el cuerpo
fresca y gozosa luz
que tiembla
que desborda el silencio
de las lunas
la noche de los ojos
y los labios

un delicado pecho
donde la luz regresa
a su primera condición de barro

***

Ese pálido río
esa blancura que se entrega muda
olvidando el tormento de las aguas
(...)

Hay, pues, un viaje interior. De los primeros a los últimos poemas vemos plasmarse una sucesiva claudicación, un paulatino abandono a un nacimiento deseado.

Sin embargo, esta explicación lineal y ascendente resulta excesivamente simplificadora, porque el libro alimenta una repetida tensión entre un deseo de inmersión en lo subterráneo, y otro de ascensión. Así lo certifican los constantes oxímoron que salpican el libro desde su mismo título: *Impura claridad,* condensación de una contradicción fundida: el poeta y el hombre, la escritura y la vida como llamadas opuestas. Sólo un poema separa los textos siguientes:

Oscura ansia
palpitante limo
con su tibieza
de animal
su hondo
derramarse
en la dicha

limo
frescura de lo umbrío
sombra
a la que se abandonan
mis orillas

Arbol mío
alba
savia lenta
savia que asciende
mansa
reverdece
de la noche
desierta
o asolada

árbol
de claridad

nocturno
derramado

Ambas tendencias se vencen alternativamente, pero designan el mismo deseo: mancharse. De luz o de sombra, de limo o de verdor, de miseria o de gloria «De acabamiento/ o calma// de ruina/ de gozosa ruina». Búsqueda de la claridad, aunque impura, deseada por ello, por su calidad nerudiana de tocada por la vida:

Mis labios se abandonan
desfallecen

anhelan la impureza
de la caída

la claridad
dañada
de los frutos

Los símbolos movedizos

El libro dibuja un paisaje inquietante: aguas subterráneas, ramas, espesuras, orillas, raíces, piedras, limos, umbría, frías auroras, abismos, y la noche, amor y destrucción, en la que todo nace y muere. En este medio, que evoca los extraños espacios arbolados de Ernst, los elementos desarrollan una vida pequeña, vegetal. Todo «palpita», o «tiembla», o «se derrama». Son seres psíquicos encarnados en elementos de la naturaleza que siguen los impulsos del temor, el dolor o el deseo. Es, sin duda, un paisaje irracional, poblado de elementos simbólicos de interpretación movediza, difícil tal vez, pero no críptica. Exigen del lector una comprensión sensible, dejándose invadir a través de los resquicios de la inteligencia, leyendo con el corazón y los sentidos, en un acto de humilde porosidad, de emocionada inocencia. María José nos ofrece un libro en el que la actividad lectora y la creadora se parecen tanto que se identifican: una lectura que incita al vértigo. En nosotros resuena la «amarga, sonora y sombría cisterna» de Valéry. A través de *Impura claridad,* de sus palabras y sus silencios, halla el lector, como un Narciso sorprendido, unos ojos transidos de la esencia del hombre, de su propia esencia.

Ada Salas

La poesía de Sabas Martín

A propósito de *Navegaciones al margen*

Canarias ocupa un lugar privilegiado no sólo geográfica, sino también culturalmente. A mitad de camino entre dos mundos y también entre dos tiempos, en aquellas islas se focalizan y confluyen diversas perspectivas que enriquecen su mirada con un mestizaje renovador. La literatura canaria, y en particular su poesía, desde su posición marginal, está contribuyendo en los últimos años a un enriquecimiento de voces en el panorama poético español; Manuel Padorno, Andrés Sánchez Robayna, José Carlos Cataño, Miguel Martinón, entre otros, son nombres que cuentan en la literatura española actual. Entre ellos, sin duda, se puede incluir el de Sabas Martín (Santa Cruz de Tenerife, 1954), poeta, narrador y autor teatral, que, con una escritura de apasionada y rigurosa intensidad, ha conseguido establecerse en el mundo de las letras nacionales. Su última novela, *Nacaria,* ha obtenido un éxito editorial inusitado, y su poesía, acreditada con diversos premios, al igual que su obra narrativa, resulta ya ineludible para el crítico literario.

Tras unos años de silencio poético, Sabas Martín nos sorprende ahora con un nuevo poemario, *Navegaciones al margen,* que tiene un cierto carácter antológico y que invita a hacer una lectura profunda de toda su evolución poética a lo largo de casi veinte años.

Títere sin cabeza

Con *Títere sin cabeza*[1], obtenía Sabas Martín el prestigioso premio de poesía Julio Tovar en 1977 y se inauguraba su fructífera carrera poética. Libro primerizo (su autor apenas contaba veintitrés años cuando fue premiado) se pueden percibir en él claramente diversas influencias (resultan evidentes las de César Vallejo y otros autores hispanoamericanos), así como el enlace con los logros estéticos de algunos poetas españoles precedentes, como Félix Grande, Antonio Martínez Sarrión o Manuel Vázquez Montalbán, y toda una línea poética surgida desde mediados los años sesenta, que había discurrido más allá del culturalismo novísimo dominante en el primer lustro de los setenta. Desde su mismo título, *Títere sin cabeza* ofrece dos lecturas paralelas y complementarias, dos perspectivas aparentemente enfrentadas que en cambio corresponden a una semejante visión crítica de la realidad circundante. Si entendemos, como es evidente, que el título hace referencia a la frase castiza «no dejar títere con cabeza», puede interpretarse el libro desde una perspectiva crítica de la realidad, desde una voluntad juvenil de criticar todos los estamentos sociales, todas las formas de vida circundantes. En este sentido, parece lógico que los poemas recogidos tengan una dimensión narrativa, puesto que se trata de criticar la realidad narrada o, viceversa, de narrar la realidad criticada. El poeta adquiere desde el comienzo un distanciamiento irónico (creándose un *alter ego* poético testimonial: «Sabas Martín, natural de una tierra...») que le va a permitir juzgar con una pretensión objetiva (de ahí el uso continuado de la tercera persona) su circunstancia y comunicarlo «al público / para su conocimiento general».

Desde otra perspectiva, deslexicalizando el sentido de la frase, *Títere sin cabeza* adquiere un sentido de crítica más profundo, el abandono de los modos expresivos lógicos y la entrega a la razón de la sinrazón, al absurdo, porque, enlazando con el lema de Julio Cortázar que encabeza el libro, «sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito», o,

[1] *Sabas Martín.* Títere sin cabeza. *Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1978.*

como el propio Sabas Martín declara al fin de uno de sus poemas, «no es rentable, señores, / ser cuerdos hasta la insensatez». Sólo de esta forma cobra sentido una escritura poética que, como se apunta en el primer poema «Poe/teo (he) retica», «no procede», no tiene ningún sentido. Desde esta perspectiva aparece una dimensión fragmentaria y fragmentadora en la poesía de Sabas Martín, manifiesta en la ruptura de palabras, en la representación del lenguaje fragmentario de la publicidad, en la yuxtaposición de discursos y acciones paralelas, etc. que viene a complementar la dimensión narrativa de sus textos en una visión al mismo tiempo alucinada y absurda de la realidad, que, por tal, resulta crítica y despiadada.

José M.ª Castellet había subrayado en *Nueve novísimos* la importancia de los *mass-media* en la formación de la nueva sensibilidad juvenil. En los aspectos menos personales de su primera poesía, Sabas Martín se hacía eco de esa influencia de los *mass-media* que condicionaba no sólo el aspecto fragmentario de la narración poética, sino la referencia a un sistema semiológico secundario[2], y que, en consecuencia, justificaba la ironía básica del texto poético y su dimensión crítica señalada. Pero *Títere sin cabeza* también compartía con la *nueva sensibilidad* promulgada en 1970, la voluntad de «evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística», para, retorciendo la lógica del discurso racionalista, demostrar su fundamentación en el absurdo. Así surge una larga serie de poemas breves en los que el discurso poético adquiere una dimensión casi conceptista, podríamos decir, que heredarán posteriormente, aunque con un sentido menos crítico, los hai-ku de *Navegaciones al margen* o los poemas quintaesenciados de *Pa(i)saje.*

Algunos versos de *Títere sin cabeza* ya anunciaban la posterior evolución de Sabas Martín hacia una poesía esencial, cuyo ser radica en la búsqueda de «la palabra exacta desconocida», una «palabra que encarna realidad/ creándola». Este será el signo determinante de su siguiente poemario *Pa(i)saje.* En la evolución en espiral de la poesía de Sabas Martín, el tono irónico logrado en *Títere sin cabeza* reaparecerá en 1987 en *Indiana sones,* libro que viene a enlazar en su origen, su redacción se inicia en 1978 en Canarias, con aquél.

Pa(i)saje

El enlace con las posiciones poéticas más extremas de algunos novísimos, Gimferrer y Carnero sobre todo, hizo surgir a fines de los años setenta y primeros ochenta una línea poética que venía a vincularse en buena medida a los presupuestos esencialistas de la poesía pura en los años veinte[3]. Esta escuela minimalista o neopurista ha conseguido importantes logros dentro del grupo de poetas canarios jóvenes, culminando una particular tendencia dentro de la poesía isleña hacia la esencialidad manifiesta desde los años de *Gaceta de arte*[4]. Es en esta línea donde se inserta *Pa(i)saje*[5], publicado en 1983, que muestra una voz madura dentro de la poesía de Sabas Martín.

La ambigüedad del poemario se refleja ya en su mismo título; el libro pretende ser, como explica su autor, bien «el *pasaje* de una historia de Canarias mágica, ritual», en cuyo caso tendría una dimensión o lectura histórica, diacrónica y, en cierto modo, antropológica a la búsqueda de una realidad ancestral ligada al mismo ser de la tierra, bien «el descubrimiento de un *paisaje* que revela el drama del aislamiento de todo ese mundo ahora convocado», en cuyo caso adquiriría una dimensión o lectura sincrónica, desenmascaradora y crítica, propiciada exclusivamente desde la distancia objetivadora, en cuanto que enfrenta la realidad histórica a la degeneración del presente, o bien, pudiera decirse, la conjunción de ambas cosas. En ambos casos, *Pa(i)saje* adquiere un sentido profundamente épico en el que la búsqueda de la esencialidad del lenguaje se manifiesta en la búsqueda de la esencia de la historia y el paisaje canarios, o, mejor dicho, aquélla se justifica por ésta. La palabra poética adquiere así un carácter celebratorio por cuanto no sólo *recrea,* sino que también *reconstruye* una identidad perdida, frente a una cultura impuesta, y, en

[2] *Castellet, José María.* Nueve novísimos poetas españoles. *Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 27-28.*
[3] *García Martín, José Luis. «La poesía» en Rico, Francisco (ed.).* Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-1990). *Crítica. Barcelona, 1992; vol. IX, pág. 116.*
[4] *Lanz, Juan José. «Márgenes y centro en la cultura actual» en* Fetasa. Revista de Arte y Literatura, *n° 9 (1992); pag. 21-22.*
[5] *Sabas Martín.* Pa(i)saje. *Cuadernos de Cántiga. Madrid, 1983.*

cuanto reconstrucción, es también *creación*. La palabra en *Pa(i)saje* no sólo nombra y designa una realidad externa, sino que al nombrar crea esa identidad, con un carácter conjuratorio que anticipa y hace presente, como en los rituales mágicos, el objeto nombrado[6]. Frente a la arbitrariedad del signo lingüístico teorizada por Saussure[7], en *Pa(i)saje* se fundamenta una concepción de la palabra poética como un signo motivado, en el que el significado coincide con el objeto denotado, es decir, la palabra viaja a través del tiempo hasta su origen primigenio, en el que, como pensaban los etimologistas clásicos, voz y realidad coincidieron. Sólo de esta manera se comprende que *Pa(i)saje* aparezca lleno de vocablos guanches, el pueblo aborigen canario, por cuanto al nombrar con la lengua original la realidad circundante se está más cerca de su esencia profunda; así, por ejemplo, puede verse el poema «Espigas»:

Vivaque manso el predio:
Costal de virotes profusos

Lo amarillo rebosa
Imanta su alabeo

Propaga el yrichen
Dientes para los dientes

Pero esa búsqueda de la esencialidad canaria a través de la palabra poética no sólo se lleva a cabo por la recuperación de vocablos guanches, sino, como declara Sabas Martín, también mediante «la presentación de la soledad esencial de determinados lugares», puesto que es allí donde se puede captar más puro el ser sustancial isleño. En este sentido, el poeta buscará en esos lugares secos («Lenguas secas») y pedregosos («Lajiales») la «presencia intacta», la pura espiritualidad que determina la esencia del ser, puesto que es «en las piedras (donde) el orden se confina» («Tagóror»). Podríamos decir que la piedra, la sequedad, y su soledad inherente, son elementos fundamentales en la construcción del imaginario canario de Sabas Martín en *Pa(i)saje*. Pero también el mar, que cerca y delimita, que abre distancias insalvables, que pertenece a la noche, frente a la luz de las islas, es otro elemento fundamental en la construcción de ese imaginario, como puede verse en «Marina»:

Muere el mar ola a ola
Los médanos aquí boquean

Vela la noche

Las islas: heridas de agua

La búsqueda de la esencialidad se manifiesta en *Pa(i)saje* también a través de diversos elementos lingüísticos. Un léxico altamente conceptualizado y nominal, en el que ha sido eliminada toda adjetivación superflua y buena parte de los elementos verbales, es lo característico de este libro que pretende decir en todo momento con palabras esenciales: su percepción de la realidad se priva de todo adorno que no sea necesario para la definición del objeto poético, para la captación de la esencia isleña. De esta manera, los poemas superponen imágenes nítidamente esenciadas a través de un lenguaje que tiene la sequedad de la tierra y de una sintaxis básica, creando una realidad luminosa y al mismo tiempo esquemática.

La escasez de elementos verbales logra que el discurrir temporal del poemario se detenga, que el tiempo de la realidad descrita sea un presente eterno fuera de la degeneración de los años. No se opone esto a la dimensión histórico-diacrónica del *pasaje,* ni a la dimensión crítico-sincrónica del *paisaje,* sino que, más bien al contrario, éstas contribuyen a acentuar la ausencia del discurrir temporal, o, al menos, a distanciarlo y objetivarlo como un discurrir cerrado y ajeno a nuestro propio tiempo, como un tiempo mítico correspondiente a una realidad mítica como la descrita, del mismo modo que Sabas Martín haría posteriormente en su libro de relatos *Rastros sobre las olas*[8].

Indiana sones

Pa(i)saje es un libro escrito desde la ausencia, desde el destierro, desde la añoranza de la tierra canaria vista

[6] *La idea de anticipación en el ritual mágico es característica de las culturas paleolíticas, como explica Hauser, Arnold.* Historia social de la literatura y del arte. *Labor. Barcelona, 1988; pág. 16-17.*
[7] *Saussure, Ferdinand.* Curso de lingüística general. *Losada. Buenos Aires, 1978; pág. 130-132.*
[8] *Sabas Martín.* Rastros sobre las olas. *Ediciones Libertarias. Madrid, 1991. Véase mi comentario a dicho libro «Sabas Martín: El viaje recobrado» en* El Urogallo, *nº 78 (noviembre de 1992); pág. 60-61.*

desde Madrid; no sólo una añoranza espacial, sino también una añoranza temporal, que se remonta al pasado para lograr una recreación mítica. En este sentido, sólo aparentemente *Indiana sones*[9] (1987) contradice la visión poética expuesta en aquél; al contrario, más bien podría decirse que este último completa al anterior desde una perspectiva diferente. Si *Pa(i)saje* era el canto de la tierra añorada desde el destierro en una proyección esencialista en el tiempo mítico, éste es «un libro de conciencia de la historia presente», que niega «la mirada interior», un libro que nace del «asedio de la realidad y el tiempo inmediatos», como dice su autor en el prólogo «Avisos y comunicados», un libro crítico con la realidad circundante. Para llevar a cabo su crítica profunda contra la realidad circundante, Sabas Martín adopta el distanciamiento irónico de los *mass-media*, en este caso del cine, del mismo modo que lo había hecho en *Títere sin cabeza* y con una función semejante: si en su primer libro el lenguaje del absurdo le servía para expresar el absurdo de la vida, ahora el autor confiesa que «esta risa es agonía», que tras el humor y la ironía de estos poemas están el sufrimiento y la crítica de «este infierno / donde vivimos» («Aguacero»).

Desde el título, *Indiana sones* toma un sistema de referentes secundarios como es la mitología cinematográfica, para, sometiéndola a un proceso de ironización y descentrando su función mitificadora, criticar el mismo sistema de poder que dicha mitología sustenta. En consecuencia, el humor es la única salida para una poesía que critica al poder con sus mismos instrumentos, para una poesía que surge de un radical desengaño ante un sistema que arrastra al suicidio colectivo, como se expone en el poema que abre la colección «This is Hollywood (todavía)»:

> desengáñate (...)
> esta civilización es apenas
> un inaudito hongo en guardia
> un botón de flor fúnebre
> y mentirosas tarjetas postales mientras tanto.

Con una epistemología del desvelamiento, Sabas Martín trata de desenmascarar la sociedad de la imagen en la que vivimos, «La realidad catódica», como titulará uno de sus poemas, que nos oculta la realidad de la destrucción mediante imágenes falsificadoras. Para ello retoma los héroes cinematográficos, creaciones de dicho sistema, y desplaza su significado mediante el giro irónico deformador y una proyección en el plano de la cotidianidad (en un modo semejante a como lo hace Luis Alberto de Cuenca), pero sin desposeerlos de su calidad mítica, transformándolos en anti-mitos; así por ejemplo, podemos leer la «Visión divina de *Rambo*»:

> transido de gracia
> a punto de hincarse
> alumbró el misterio:
> —¡Dios hasta en el corazón rojo
> de la hamburguesa roja!

Si Hollywood, meca de la creación y exportación de mitos del sistema capitalista, concentra gran parte de las críticas de *Indiana sones* al mismo tiempo que facilita un sistema de referencias irónico, Disneyworld es otra de las cimas del sistema criticadas por Sabas Martín, que ve, en su poema «Disneyworld», cómo Goofy, Donald, Pluto, etc. conviven con la CIA, el FBI, la NATO y las organizaciones políticas y militares fruto del sistema de poder imperante. Empieza a percibirse desde esta perspectiva una voz comprometida en la poesía de Sabas Martín, que se materializa, por ejemplo, en «Contra la Contra» y que irá tomando cuerpo en algunos de sus poemarios posteriores, ocupando una buena parte de las canciones de «Fuera de ti llueve la guerra», en su último libro *Navegaciones al margen*.

En la configuración de ese sistema irónico de referencias que se constituye en *Indiana sones*, la voz poética se enmascara en otras voces diferentes, se acoge al decir de otros autores, y así el poeta se expresa a través de diferentes ecos, que son los que realmente constituyen su propia voz, y a través de ellos rinde homenaje a diversos autores. Así, la voz poética de *Indiana sones* no duda en enmascararse tras el Lorca neoyorkino, en «Nueva York escaparate y letanía», que recuerda al «Nueva York oficina y denuncia» del granadino, tras César Vallejo, en «No sabes si con aguacero o tal vez es jueves, Vallejo», tras Julio Cortázar, en «Punto final/ rayuelegía», etc.

[9] *Sabas Martín.* Indiana sones. *Ediciones Libertarias. Madrid, 1987.*

En definitiva, un complejo de voces y referentes secundarios se constituye en *Indiana sones* en el vehículo adecuado para establecer una profunda crítica contra la realidad circundante, contra la historia presente, el sistema de poder establecido, etc. sin perder de vista el humor como un elemento fundamental para la eficacia de dicha crítica.

Peligro intacto

Con *Peligro intacto*[10] Sabas Martín recibió el premio Tomás Morales de 1988. En este libro confluyen de un modo unívoco las diversas tendencias que habían venido manifestándose en los anteriores poemarios para establecer una nueva poética de los límites, una poética del vacío, de lo innombrable, una poética de las carencias de la palabra. De ahí que ese «peligro intacto» que es la misma muerte aparezca adjetivado así, puesto que es un punto inaccesible al que la palabra poética no puede poner cerco. Todo el libro gira en torno al campo semántico del vacío (vacío, hueco, ausencia, etc.) y de sus correlatos simbólicos (límite, muerte, frontera, polvo, memoria, etc.) creando un complejo sistema de elementos cuya significación última es hacer patente esa ausencia que, a primera vista, parecería ocultar la palabra poética. El lenguaje poético se ha desprovisto de todo el tono irónico de *Indiana sones* para avanzar, en su búsqueda de la esencialidad, hacia la constatación del vacío, de la ausencia; el lenguaje no es ya un modo de enmascaramiento u ocultación, sino el instrumento más preciso para aventurarse en la investigación de la realidad.

La primera parte, *Mecánica del simulacro*, es un intento de desenmascarar a la palabra que se establece como simulacro («doblegadas las palabras a la mecánica del simulacro»); son palabras que «disponen el fingimiento»; una «palabra urdida». Entonces el acto de la escritura poética es descrito como una simulación absoluta («simulaciones aprende la voz hábilmente») que no deja constancia sino de la ausencia que no manifiesta («hueco o enjambre dócil la escritura»). En cierto modo, estos poemas tienen un carácter metapoético, puesto que su eje de reflexión es la palabra poética y su función. Todos ellos comienzan constatando la simulación, la falsedad que supone la escritura poética, para, de ahí, pasar a comprobar la incapacidad de la palabra poética para captar la vida («aunque prenda / y se propague / no resarce carencias su forja») y, paradójicamente, ver en ella una afirmación de la existencia en la escritura frente al silencio, al gran vacío («esparcirá / desde la página / una última desordenada venganza»).

En *Peligro intacto*, la segunda parte, el hueco, el vacío toma nombre preciso, es «la fija certeza de la muerte», y los poemas, desde una perspectiva semejante a los de la primera sección, adquieren una proyección existencial, más que metapoética. El binomio muerte/memoria, en cuanto proyección del destino hacia una insoslayable derrota («Asesta esta derrota») o rendición («La última secreta rendición») frente al pasado como refugio, aparece enfrentado en varios poemas de esta sección anunciando uno de los temas centrales de la última parte del libro, *Lajiales*. Si es «difícil la identidad, el equilibrio, de quien conoce su pasado», más difícil resulta hallar sentido a un destino de derrota absoluta en la muerte, en la que se intentará «una sigilosa despedida».

El tono épico, la recreación histórica, la voluntad narrativa y el carácter esencialista vinculan los poemas de la tercera parte de *Peligro intacto*, *Libro de los amenazados*, con *Pa(i)saje* y con la sección *Travesías y derrotas* de *Navegaciones al margen*. Ahora el hueco, el vacío al que se enfrenta la voz poética es un vacío épico, con ciertos ecos de la poesía de Saint-John Perse, mostrándonos, en una recreación mítica, el tránsito de un pueblo hacia su acabamiento en un tiempo histórico determinado por el pasado, que contrasta con el presente mítico de *Pa(i)saje*. Este hecho es importante porque, frente al cierto carácter exaltatorio que tenían los poemas de *Pa(i)saje*, éstos adquieren un tono elegíaco, de certidumbre de que la amenaza a que se refiere el título ha llevado al acabamiento; y así parece confirmarse en algunos poemas: «Irrecuperable su linaje», «Tan grandes sus pérdidas», «Abolidos», etc. Pero, al mismo tiempo, esta narración épica contiene en su ejemplo una historia moral concreta y personal; no es en la mera recreación

[10] *Sabas Martín.* Peligro intacto. *Cabildo Insular de Gran Canaria. Islas Canarias, 1991.*

épico-mítica donde reside su valor, sino en su sentido profundo de apólogo, de ejemplo de vida al margen («su lugar es el margen») del mundo contemporáneo que sólo nos muestra el rostro descarnado del vacío, de la muerte. En este sentido, Sabas Martín comienza a elaborar en estos poemas una serie de temas importantes que reaparecerán de una forma más plena en *Navegaciones al margen* en su sentido de ejemplo moral: el tema de la vida fronteriza y el tema de la vida marginal como inicios de un tránsito, de una huida del mundo moderno, como una contemplación de los dos extremos de la realidad.

Lajiales, la última sección de *Peligro intacto,* cobra un cierto carácter afirmativo: la palabra poética, desprovista de su voluntad memorialista, sirve para adentrarse más allá de los límites que la muerte impone, es un camino útil para «acceder / a otros nombres que la destrucción / no sospecha». Si el mundo, la realidad en que vivimos, nuestra vida, es el resultado de la proyección de nuestra memoria y ante la muerte se abre un «hueco imprevisto» («Al mundo lo escribe la memoria / y todo el recuerdo del mundo / cabe en un hueco imprevisto»), desde esta nueva perspectiva, la muerte no aparece ya como hueco, como vacío, sino como «el comienzo / de un tiempo sin amenaza, / despliegue insumiso del lenguaje». La muerte, una vez traspasados los márgenes del recuerdo, no es, por lo tanto, fin, ni vacío, sino comienzo, origen de una nueva realidad, y la labor poética deberá ser la de nombrar esa realidad desconocida, como fue en el origen de los tiempos el lenguaje: «Sólo la palabra a rastros, / a tientas el origen del idioma de la muerte». La palabra poética, en consecuencia, se abisma hacia un espacio desconocido como elemento investigador, se pone en extremos estableciendo una fuerte tensión entre *lo dicho,* lo que pertenece a la memoria y se manifiesta como acabamiento, y *lo por decir,* aquello que avanza en el espacio de la muerte, hacia un nuevo origen, donde la palabra tiene que fundar una nueva realidad a través del lenguaje.

Navegaciones al margen

El último libro de poemas publicado por Sabas Martín, *Navegaciones al margen*[11], es, como su propio nombre indica metafóricamente, un *récueil* de aquellos poemas que no tuvieron cabida en publicaciones anteriores, no por falta de calidad, sino porque no encajaban directamente con la escritura de cada momento. En este sentido, *Navegaciones al margen* adquiere un cierto carácter antológico, por cuanto, como quiere su autor, en él «comparecen los motivos más característicos de mi discurso poético hasta el momento», en él se dibuja la línea evolutiva de su poesía. Pero, por otro lado, *Navegaciones al margen* es un libro completamente novedoso, al menos en dos sentidos: en primer lugar, porque los poemas que incluye son inéditos; en segundo lugar, y es lo más destacable, porque constituyen la elaboración progresiva de un discurso poético marginal. En efecto, como ha quedado indicado anteriormente, el discurso de la marginalidad, de lo fronterizo, del mestizaje, ha ido cobrando cada vez más cuerpo en la poesía de Sabas Martín, hasta que *Peligro intacto* nos dejara en los límites de un nuevo territorio y comenzara a teorizar en profundidad el concepto del margen y su superación. De esta manera, *Navegaciones al margen,* en su aparente dispersión, es la solución dialéctica perfecta al enfrentamiento poético y vital que, desde la perspectiva del exilio, se planteaba en sus fórmulas más extremas en *Pa(i)saje* y en *Indiana sones.* En conclusión, no creo que deba afirmarse que este libro «rompe con la idea preconcebida de la estructura unitaria de los libros de poemas, pues ni siquiera el tono mantenido global presenta una fuerte tensión unitaria»[12], sino que, más bien al contrario, es de esa aparente falta de unidad, de esa diversidad tonal de donde nace la verdadera unidad del poemario, como reflejo de un mundo y de una poesía en continuo devenir caótico[13]. Es cierto, no obstante, que las cuatro secciones del libro pueden funcionar independientemente, pero no es menos acertado señalar que en su conjunto adquieren una unidad significativa, componen un discurso superior al de la suma de sus compo-

[11] *Sabas Martín,* Navegaciones al margen. *Ediciones Libertarias. Madrid, 1994.*

[12] *Jurado, Manuel. «Reseña de Navegaciones al margen» en* Cuadernos del sur, *suplemento cultural de* Diario de Córdoba, *30-VI-1994.*

[13] *Vid. Reyzábal, María Victoria.* «Navegaciones al margen: *En la trama de los espejos» en* Reseña, *nº 253 (septiembre de 1994); pág. 39.*

nentes. Es evidente, en consecuencia, que Sabas Martín ve en la palabra poética «su misterioso poder de inauguración», su carácter celebratorio («Magnífico titán asmático»), como lo percibieron Lezama Lima y Claudio Rodríguez, puesto que su discurso poético *inaugura* en este libro un nuevo espacio, el espacio de la frontera, el espacio del margen, que es preciso nombrar.

No es extraño que la mayor parte de los poemas de *Materia prima,* la primera sección del libro, reflexione sobre el poder inaugural de la palabra poética y, en «Palabras en la arena», podamos contemplar a un niño, de recuerdo agustiniano, cuyas «palabras de arena construyen un castillo en el límite del mar y los sentidos». Ese carácter liminar de la palabra poética, establecida entre el silencio de lo no decible y la memoria de lo repetido será uno de los ejes que vertebren los poemas de esta sección, llegando a su culminación en «Pasión necesaria»:

> Para que la palabra diga lo que no puede decirse con palabras.
> Para que la voz nombre, funde, inaugure, recobre, restañe.
> Para que no calle en su silencio.

La palabra poética se establece así en el espacio intermedio, en la frontera entre la memoria de su origen («Orígenes»), cuando palabra y objeto eran una sola realidad y nombrar era crear, era *anticipar,* y la proyección hacia el futuro, que señala un retorno al origen, en el que de nuevo signo y designado constituirán una misma realidad y el silencio se identificará con la muerte («El hacedor del tiempo», «Nocturno ante el espejo»): «recoge mi muerte entonces / en tu silencio». La palabra poética será así el único legado que quede tras la muerte, más allá de la propia existencia y de la memoria, no como testimonio de la propia vida, sino como testigo de que esa vida fue («Legado»).

Travesías y derrotas, la segunda sección de *Navegaciones al margen,* es una invitación al viaje, a trascender los estrechos límites del racionalismo occidental, una invitación al mestizaje como fórmula superadora de los opuestos, y es al mismo tiempo un análisis de la mirada poética que ha de enriquecerse con la mirada de los otros. El canto de la epopeya indiana sirve como referente simbólico de una precisa norma de conducta moral cotidiana («Recuento»), es un canto a la tolerancia, a la superación de las fronteras para lograr el encuentro con los otros, para configurar un espacio intermedio de entendimiento en el que «no vale / (ni te interesa) / el concepto de frontera», porque lo único que logra es escindir, acotar y precisar («Entrerruinas»), y de ahí, precisamente, deviene su decadencia, que es índice de la decadencia del mundo occidental. Pero es esa invitación al viaje lo importante («Incitación a la travesía»), como en el poema de Kavafis, no el destino que se espera alcanzar, porque es en el viaje donde se alcanza la riqueza de conocimientos, es en la travesía donde se habita ese espacio intermedio, lugar de nadie y de todos, que geográfica y referencialmente, en el imaginario poético de Sabas Martín, ocupan las Islas Canarias, a mitad de tránsito entre el mundo occidental y América, entre el presente y los ancestros («Retorno indiano»), entre España y la América precolombina.

Pero, ya lo he dicho, *Travesías y derrotas,* es también un análisis de la mirada poética y, paralelamente, de la mirada del conocimiento, un desenmascaramiento de la mirada objetivadora («Marina indagación», «Propósito en vano»), de la razón racionalista que caracteriza el pensamiento parcializador de Occidente, y que supone, como ya lo indicó Ortega, una gran ironía y un desconocimiento absoluto de la verdadera realidad[14]. Frente a la mirada objetivadora, Sabas Martín opone a aquellos primeros navegantes equinocciales que «Arriesgaron la mirada», a aquellos que arriesgaron «el oscuro vuelo de los ojos / (...) hacia la noche», a quienes buscaron una mirada superadora de límites, como la de los ancestros y la de los pobladores precolombinos, a los que buscaron la mirada desde la otra orilla («Heraldos o semejanzas»). Pero el poeta no sólo desenmascara la mirada occidental, el pensamiento racionalista, enfrentándolo a la mirada arriesgada, al pensamiento no racionalista, sino que la somete a su propia degeneración, a un autodesenmascaramiento, mediante un proceso de ironía. Así en muchos de estos poemas se ironiza el discurso racionalista a través de diversas complejidades lógico-sintácticas y la continua inserción de paréntesis aclaratorios, que pierden a la razón por distintos vericuetos. Por otro lado, el conti-

[14] *Ortega y Gasset,* El tema de nuestro tiempo. *Espasa-Calpe. Madrid, 1988; pág. 93-99.*

nuo uso de paréntesis aclaratorios en estos poemas tiene también una función diferente: tratar de aunar ambas miradas en una visión superadora de las fronteras que sintetice en un espacio los dos modos de pensamiento.

No es extraño que tras el desenmascaramiento de la mirada objetivadora, del pensamiento racionalista occidental, en la siguiente sección, *Hai-kai y otras complicidades,* Sabas Martín opte por modelos poéticos y estéticos contrarios a los que sustenta Occidente. En la primera parte de esta sección, el protagonista es un modo de escritura particular, el hai-ku, proveniente de Japón, caracterizado por su brevedad y su concisión en la expresión, incapaz de presentar un desarrollo lógico racional. No repetiré la importancia que el hai-ku ha tenido en la escritura poética occidental desde la modernidad hasta nuestros días, ni las aproximaciones a este tipo de escritura manifiestas en los anteriores poemarios de Sabas Martín, pero sí señalaré la originalidad de algunos de los que recoge ahora y que radica fundamentalmente en el enfrentamiento contrastado de un modo de escritura tradicional oriental con elementos característicos de nuestra contemporaneidad, de donde surge una clara ironía que se proyecta sobre nuestro modo de vida: «Hai-ku de la radio», «Hai-ku del automóvil», «Hai-ku de la TV», etc.

La segunda parte de esta sección, *Las otras complicidades,* recoge una serie de homenajes a poetas y pintores hispanoamericanos (Lezama Lima, César Vallejo, Borges) o canarios (Luis Feria, Félix Francisco Casanova, Luis Alberto), representantes precisamente de esa otra mirada que busca el poeta, de ese espacio que surge del diálogo cultural entre mundos diferentes, que certeramente definirá en unos versos de tono hölderliniano en «El espacio de los dioses»:

> Los dioses se hallan siempre en algún otro costado
> distinto a éste en que nos acumulamos.
> Nuestra sustancia es una fuga vulnerable.

La última sección de *Navegaciones al margen, Fuera de ti llueve la guerra,* reúne un conjunto de letras de canciones escritas para un disco del grupo *Almargen.* En ellas se da un contraste radical entre el canto amoroso y el testimonio de la barbarie y la destrucción que conviven en el mundo actual, entre el poema lírico de canto al amor como superación absoluta de fronteras, como acto absoluto de entrega, de negación de los límites y de tolerancia, y el poema de raíz social en el que se critica la guerra como consecuencia precisamente de un mundo establecido sobre rígidas fronteras, sobre la intolerancia; el poema «Fuera de ti llueve la guerra» condensa el sentido de estos textos. Pero los poemas de esta sección son también un canto al mestizaje como forma superadora de toda frontera, como unión enriquecedora de culturas («Bachata de la negra azúcar y el rubio aguijón»), que define también, en su configuración mitificada, el ser de las Islas Canarias («De la isla de la noche»). En definitiva, el amor adquiere en estos poemas una dimensión nueva y una proyección universal, que se establece como conclusión definitiva de *Navegaciones al margen.* Así, el amor es, por un lado, el amor tradicional a la mujer («Canción sólo para ti»); es amor a lo otro y, por lo tanto, canto al mestizaje («Bachata de la negra...»); y es, por último, amor universal, canto solidario por los oprimidos y marginados, por los que sufren la barbarie de nuestro mundo («Los locos de Fojnica», «Náufragos que queman»).

En definitiva, en su canto al amor como superación de toda frontera, *Fuera de ti llueve la guerra* se establece como conclusión de todo el poemario *Navegaciones al margen,* como proyección en una dimensión universal del amor como sustento fundamental de ese espacio intermedio, de ese campo de unión de culturas, de ese tránsito entre dos mundos que Sabas Martín ha intentado crear no sólo en este su último libro, sino a través del devenir de toda su creación poética. Así, podríamos decir que, si *Títere sin cabeza* suponía un temprano intento de lograr establecer su poesía en ese espacio fronterizo, *Pa(i)saje* e *Indiana sones,* este último desde su ironía crítica, intentaban delimitar ese espacio en sus extremos; *Peligro intacto* se asomaba ya a ese mundo poético y anunciaba la superación dialéctica del proceso que iba a ser *Navegaciones al margen,* libro definitivo si atendemos a las palabras del poeta: «considero completo un periplo». Ciertamente Sabas Martín ha alcanzado definitivamente las orillas de la tierra prometida tras una singladura de diecisiete años.

Juan José Lanz

Martín Fierro: el ingreso en el siglo XX

Puede parecer ocioso señalar la importancia que supone esta iniciativa, del Fondo Nacional de las Artes de la Argentina, al publicar una edición facsimilar que contiene todos los números de la revista *Martín Fierro* a lo largo de sus tres años de existencia (1924-1927). Baste puntualizar que por primera vez se puede acceder a un material bibliográfico hasta ahora reservado a coleccionistas o sólo posible de ser hallado en archivos. Mayor interés cobra la aparición del presente volumen cuando se advierte inequívocamente que *Martín Fierro* opera una fractura en el marco de las letras argentinas en dos vertientes concurrentes y diferenciadas a un tiempo: como espejo de su época y como proyección al futuro.

La edición se abre con un minucioso estudio preliminar de Horacio Salas en el que el autor hace gala de lo que ya es una marca estilística (títulos memorables como *El tango* o *Borges* dan pábulo a esta afirmación): un sobrio equilibrio entre erudición y claridad expositiva.

El humor y la polémica

La primera aparición de *Martín Fierro* como título de una revista está signada por su brevedad (si se hace excepción de la revista que con el mismo título dirige Alberto Ghiraldo en 1904, de ideología anarquista y teñida de un contenido fuertemente social): en 1919, el poeta modernista Evar Méndez y un grupo de colaboradores, logran una continuidad de apenas tres números en lo que resulta una experiencia fugaz y tentativa. Se explica así que en febrero de 1924 el encabezado de *Martín Fierro —Periódico quincenal de arte y crítica libre—* aclare: *Segunda época:* Es esta segunda época la que ingresará en la historia de la literatura argentina.

El primer rasgo que se puede advertir en el periódico es el humor, un desenfado que tiene en Oliverio Girondo uno de sus más exquisitos cultores. En la tapa del primer número aparece un poema titulado «Balada del intendente de Buenos Aires», dedicada a Martín Noel, propietario de una fábrica de chocolates y mentado en cada estrofa como «el chocolatero que está en la Intendencia».

El «Cementerio de Martín Fierro» —sección que junto al «Parnaso satírico» más han fatigado las antologías— condensa el humor más desenfadado y, aquí, muchas veces cruel, pero cuya función, debajo de la pulla, parece ser la de exorcizar la muerte, relevando un rasgo netamente juvenil del periódico: la edad promedio de los colaboradores es de veinticinco años, tiempo en que se está enamorado de la muerte o bien convencido de la propia inmortalidad. En el nº 2 se confiesa que los epitafios son obra del «mejor cultor del género: Nalé Roxlo». El autor de *El grillo* se alejaría de la revista a partir del tono del «Manifiesto» aparecido en el Nº 4; los epitafios continuarían.

Humor que si a veces hiere, otras veces opera como un perfecto catalizador, principio ordenador de disensos y fervores. En el Nº 2 se transcribe una carta abierta de Girondo —que debía aparecer, en un primer momento, como publicidad de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*—, en la cual el autor le declara «la guerra a la levita, que nuestro país lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España», abriendo uno de los primeros surcos para la conformación de un idioma de los argentinos. Asimismo, la «Balada de firmeza», publicada en el Nº 3 y dedicada al imperturbable historiador Ricardo Levene, paradigma de una concepción hagiográfica de la historia, vale tanto, en su corrosiva ironía, como un docto volumen de refutaciones.

El «Manifiesto», aparecido en el Nº 4 y redactado por Oliverio Girondo, marca una clara divisoria de aguas y es, aún hoy, uno de los textos claves de la literatura

argentina. Es harto discutible, tanto como sostiene González Lanuza —opinión citada por Horacio Salas en el estudio preliminar—, que tenga como modelo directo el *Manifiesto* del futurismo. Si bien se puede reconocer algún eco meramente retórico (cf., por ejemplo, la preferencia por un transatlántico moderno sobre un palacio renacentista), está muy lejos del ánimo artificioso —y, por lo mismo, fatalmente fechado— de *épater* del texto de Marinetti. Este último es reproducido en el N° 29-30 de *Martín Fierro* con motivo de la visita de Marinetti a Buenos Aires, y allí se advierte que no sólo exhibe una notable orfandad conceptual, sino que, en más de un sentido, resulta profundamente reaccionario (cf. el punto 9 del *Manifiesto* de Marinetti). Lo que pone en juego con recortada virulencia Girondo es la constitución de una nueva sensibilidad que se aleje de la servidumbre mimética y se arriesgue a transitar senderos insospechados: un programa, en suma, que define y alude al ser poético por antonomasia. El *Manifiesto* quiebra, y en el mismo movimiento de fractura, funda, una nueva mirada. Y funda con estremecedora anticipación. No es casual que el párrafo «Martín Fierro artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre» remita, en un salto de treinta y ocho años hacia adelante, al mejor Cortázar de *Historias de cronopios y de famas*, quien no dudaría en suscribir esas líneas de Girondo, y de hecho lo hace con espíritu de implícito homenaje.

En el mismo número en que se publica el *Manifiesto*, *Martín Fierro* propone su primera encuesta, que algunos intelectuales reconocidos (Lugones, Güiraldes, Girondo, Mariani, entre otros) responderán en el N° 5-6. La encuesta se articula a partir de dos preguntas: «¿Cree Ud. en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad argentina? Si usted cree en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad argentina, ¿cuáles son sus características?» Haciendo abstracción de las respuestas, tributarias del talante de cada uno de los encuestados, son preguntas que sitúan a «Martín Fierro» en un lugar de excepción dentro de la cultura argentina: punto nodal, cuenco colector que asimila el pasado y comporta, en sí mismo, inequívocos rasgos de futuro. O sea, una vanguardia. En la encuesta se cristaliza la cuestión que desde el Centenario hasta nuestros días va a desvelar a generaciones enteras: la pregunta en torno del ser argentino, de la elusiva identidad nacional, interrogante que si por un lado es deudor de la especularidad más primaria, por el otro supone la asunción de la más exquisita angustia, la del rostro difuminado que se refleja sobre un espejo deformante.

No menos que el humor, la polémica es uno de los componentes que vertebra toda la historia de *Martín Fierro*. En principio, las críticas a las secciones literarias de diarios y revistas son la prueba palmaria de un espíritu provocativo que se echa de menos en la actualidad cultural vernácula, páramo vaciado de discusión donde se han reemplazado las contiendas estéticas por las estrategias editoriales. A veces, humor y polémica aúnan sus armas, como en el N° 33, donde se publica una «Solicitud», con tono de solicitada de una acidez deletérea dirigida a la revista *Nosotros*, en la que se le pide que de una vez por todas pongan fin a su publicación. Para dar una somera idea del tono del texto, baste reproducir su punto 3°: «Que la ordenanza municipal otorga sólo 24 horas para la exhibición de cadáveres», lo que da una aproximación al estado de envejecimiento que para los martinfierristas había alcanzado *Nosotros*.

Pero acaso la polémica más representativa que sostiene la revista de Evar Méndez es la que presenta como contendor a Roberto Mariani (1893-1946), escritor adscripto a la extrema izquierda y que publica en 1925 uno de sus mejores libros, rigurosamente ignorado por las generaciones venideras, *Cuentos de la oficina*. Tal vez sea esta polémica el epítome a escala menor de la ya legendaria controversia Florida-Boedo, relativizada muchos años después por algunos de sus más conspicuos protagonistas (Borges, entre otros) y evidentemente sobredimensionada, como acertadamente destaca Horacio Salas en su evaluación preliminar.

En el N° 7 de la revista se publica la diatriba de Mariani titulada «Martín Fierro y yo»; abundante en desprolijidades dialécticas y posiciones dicotómicas hay, sin embargo, un pasaje del texto donde el autor hace justicia a su espíritu crítico; cuando analiza la relación entre el periódico y Leopoldo Lugones, el magisterio que ejerce Lugones y que los martinfierristas aceptan sin atreverse a la menor crítica (y no porque

les falten instrumentos valorativos o Lugones no brinde motivos pasibles de poner en cuestión). No resulta descabellado barruntar que Borges encarna la instancia modélica de su generación en la relación que a lo largo de los años mantendrá con Lugones, una parábola que reconoce tres etapas diferenciadas: la admiración sin fisuras en la época de la revista, la crítica despiadada —y, por tanto, injusta— en *El tamaño de mi esperanza* (lo llega a acusar de «miseria espiritual»), hasta la dedicatoria conmovedoramente conversada de *El hacedor,* donde Borges, por fin, se siente un par del ya desaparecido maestro.

La respuesta de *Martín Fierro* a Mariani (N° 8-9) es zumbona, irónica, delimita claramente su propio territorio, pero no termina de ser satisfactoria en cuanto al irritante tema Lugones se refiere. A las más que atendibles acusaciones de Mariani que tildan a Lugones de fascista, *Martín Fierro* responde apelando a un reduccionismo que lo desmerece: «Lugones político no nos interesa, como tampoco nos interesan sus demás actividades ajenas a la literatura». Mariani cierra la polémica con unos pocos párrafos publicados en el N° 10-11, en los que reivindica el carácter absolutamente personal —y no grupal, como afirmaba *Martín Fierro* en su réplica— de su primer texto. Con respecto al autor del *Lunario sentimental* habrá que esperar hasta el N° 26 para leer una opinión disonante que cuestione su magisterio. Allí, Leopoldo Marechal publica su «Retruque a Leopoldo Lugones», a propósito de la polémica entre versolibrismo y rima, y es una de las primeras lanzas quebradas contra el maestro por uno de los integrantes de la revista. En el mismo número, y con una astucia dialéctica que va a ser una de sus proverbiales características, el propio Marechal escribe la crítica bibliográfica de *Luna de enfrente,* y afirma: «Creo que la lectura de este volumen es el mejor argumento contra las viejas teorías de Lugones».

A pesar de (o a causa de) su posición de adelantado, se advierte en *Martín Fierro* una zona de notable labilidad; en no menor medida que el país, también la revista se interroga en torno de su identidad. En el N° 12-13 se publica una nota titulada «¿Quién es 'Martín Fierro'?» Hay intentos periódicos de la revista por delimitar su zona; la realidad es un terreno resbaladizo que se encarga de hacer naufragar estos intentos; basta, justamente, rever las firmas del artículo en cuestión: una celebración de la heteroclisia. En el breve editorial donde se festeja el primer año de la revista («Un año más», N° 18) el tono gauchesco es de una efusión no sólo voluntarista, sino —y por lo mismo— casi grotesca. No resulta ocioso recordar, a propósito del mismo tema, el prólogo de 1969 de Borges a *Luna de enfrente* (cuya primera edición coincide con el año en que *Martín Fierro* festeja su aniversario: 1925): «Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino (...). «A veces, también *Martín Fierro* quiere ser lo que ya profundamente es, y se precipita en la sobreactuación. A este respecto, en el mismo N° 18 se publica una esclarecida crítica de Sergio Piñero (hijo) al recientemente editado *Inquisiciones,* volumen en el que Piñero señala una sola reserva: el artificioso criollismo del autor.

Vanguardia y difusión

Como toda vanguardia, *Martín Fierro* hizo de la difusión uno de los pilares de su andadura, tarea que contemplada desde el presente, adquiere ribetes admirables.

Entre los números 5-6 y 7 se publica una notable evaluación crítica de la obra de Eugenio Cambaceres a cargo de H. Carambat bajo el título harto representativo de «El 'fundador' de la novela argentina». En el N° 12-13 aparece un extenso elogio de Borges a Cansinos Assens («Definición de Cansinos Assens» que en más de un párrafo habla más de Borges que de Cansinos, de cuya obra sólo echa en falta una característica que es la que el propio Borges intenta hallar por aquellos años (es 1924 y sólo ha publicado *Fervor de Buenos Aires):* la austeridad. En el N° 17 hay sendos estudios sobre literatura portuguesa y joven poesía mexicana. Gran parte del N° 19 lo ocupa un homenaje a Ramón Gómez de la Serna, y en el N° 21 se ensaya una encendida defensa del desnudo artístico, así como también se reivindica a una jovencísima Raquel Forner después de haberle sido rechazada una obra en el certamen anual de artes plásticas. El artículo «El gaucho y la nueva literatura rioplatense», de Leopoldo Marechal,

publicado en el N° 34, es una de las primeras y más claras voces en advertir la pobreza que encierra la literatura pintoresquista y raigal. En el N° 36 se reproducen dibujos de Pablo Picasso acompañados de una extensa nota de Marcelle Auclair. Un breve suelto del N° 38 coloca, con toda justicia, a Pedro Henríquez Ureña como paradigma de escritor y crítico. El N° 40 dedica sus tres primeras y nutridas páginas a elaborar una estética de la cinematografía, destacándose un pertinente trabajo de Marcelle Auclair titulado «Los esfuerzos del cinematógrafo hacia el arte». En el mismo número hay una acertada evaluación de la aún temprana, pero ya deslumbrante, obra de Alfonso Reyes, a cargo de Ricardo Molinari. En el N° 41, que recuerda en su mayor parte el tercer centenario de la muerte de Góngora, se publica un artículo de Guillermo de Torre titulado «Tres poetas jóvenes de España», dedicado a Federico García Lorca, Rafael Alberti y Gerardo Diego. En el número siguiente hay una página entera que se ocupa de la joven poesía mexicana, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, entre otros. El N° 43 dan a conocer poemas del por entonces casi ignorado Paul Eluard, en traducción de Francisco Luis Bernárdez.

La revista publica a poetas inéditos nacionales y extranjeros (desde el peruano José M. Eguren hasta Pondal Ríos y Carlos Mastronardi), apoya a periódicos que quieran incluir en sus páginas colaboraciones de jóvenes escritores, organiza con Radio Cultura sesiones de recitación poética.

A partir del segundo año, *Martín Fierro* iría incrementando su interés por la plástica hasta ocupar, en algunos números, la mitad de su extensión. Tampoco faltan las notas sobre escultura, arquitectura y música.

Es de esta manera como hay que entender, en un principio, la característica primera de *Martín Fierro:* el juvenilismo, rasgo más cercano a la rigurosa difusión que a la inmadurez, un ensanchamiento de miras que si abandona en el camino cadáveres exquisitos, no deja de modelar cuerpos vivos a partir del barro primordial del desprejuicio y la curiosidad. Es de esta manera como hay que entender la contundente frase de Horacio Salas casi al comienzo de su estudio preliminar: «la literatura argentina de este siglo retrasó su nacimiento hasta el comienzo de la década del veinte». Con la aparición de *Martín Fierro,* la Argentina entra en un siglo que recortaría su duración a merced de las sangrientas irrupciones castrenses, un siglo breve que parece terminar en 1930 con el primer golpe militar de la historia (el general Uriburu derroca a Hipólito Yrigoyen) y que en 1966, con el general Onganía deponiendo al doctor Arturo Umberto Illia, precipita al país en un espacio de oscurantismo decimonónico.

Martín Fierro no es ajeno a las fatigas de la política. El N° 44-45, correspondiente a agosto-noviembre de 1927, es su canto de cisne. La dirección anuncia el número de febrero del año próximo, que celebrará el cuarto aniversario de la publicación. No habría festejo ni año venidero. A propósito de la posiblidad de reelección presidencial de Hipólito Yrigoyen —que se concreta en 1928—, Borges funda un Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes en el que colabora la plana mayor de *Martín Fierro.* El director de la revista, Evar Méndez, amigo personal de Alvear (el alvearismo era la corriente opuesta a Yrigoyen dentro del mismo partido, la Unión Cívica Radical) y bibliotecario de la Casa de Gobierno, anuncia su decisión de declarar prescindente a *Martín Fierro* de cualquier adhesión política. El grupo decide abandonar la revista y Evar Méndez decreta su disolución.

Por fin, resulta pertinente preguntarse si *Martín Fierro,* que dio tantos escritores a la literatura argentina, pudo materializar el legado de un libro. No sería desacertado responder afirmativamente a esta pregunta conjetural y, acaso, ociosa. Veintiún años después de su desaparición, se publica una obra mayor que hace justicia a la revista, que reúne y trasciende lo más rico de su espíritu, escrita por uno de los nombres mayores de *Martín Fierro:* Leopoldo Marechal, que dedica a su *Adán Buenosayres,* cuya primera edición data de agosto de 1948, «A mis camaradas 'martinfierristas', vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia».

Osvaldo Gallone



Homenaje a Rubén Darío

Con ensayos de

Ginés de Albareda, Andrés Amorós, Miguel Arteche, Alberto Baeza Flores, Mariano Baquero Goyanes, Carmen Bravo-Villasante, Salvador Bueno, Jorge Campos, José Luis Cano, Carmen Conde, Juan Carlos Curutchet, Jaime Delgado, Guillermo Díaz-Plaja, Gerardo Diego, Keith Ellis, Miguel Enguídanos, Donald F. Fogelquist, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Ildefonso Manuel Gil, Obdulia Guerrero, Ricardo Gullón, Carlos D. Hamilton, José Hierro, María Francisca de Jáuregui, Enrique Macaya Lahmann, Carlos Martínez-Barbeito, Carlos Martínez Rivas, Marina Mayoral, Antonio Oliver Belmás, Fernando Quiñones, Francisco Sánchez-Castañer, Luis Sánchez Granjel, Raúl Silva Castro, Federico Sopeña, Rafael Soto, José María Souvirón y Eduardo Zepeda-Henríquez

Un volumen: 647 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



Homenaje a Juan Rulfo

Con ensayos de

Jorge Enrique Adoum, Isabel de Armas, Arturo Azuela, María Luisa Bastos, Liliana Befumo Boschi, Rosemarie Bollinger, Julio Calviño Iglesias, Roberto Cantu, Manuel Durán, Eduardo Galeano, José Manuel García Rey, José Carlos González Boixo, Hugo Gutiérrez Vega, Amalia Iniesta, Elvira Dolores Maison, Miguel Manrique, Sabas Martín, Blas Matamoro, Mario Muñoz, Juan Carlos Onetti, José Ortega, Luis Ortega Galindo, Miriana Polic, Juan Octavio Prenz, Juan Quintana, Manuel Quiroga Clérigo, Augusto Roa Bastos, Pilar Rodríguez Alonso, Julio Rodríguez Luis, Jorge Rodríguez Padrón, Gonzalo Rojas, William Rowe, Amancio Sabugo Abril, Francisco Javier Satué y Pablo Sorozábal Serrano

Un volumen de 536 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción: teléfonos (91) 583 83 99 y 583 84 01



Homenaje a Ernesto Sábato

Con ensayos de

Francisca Aguirre, Jorge Andrade, Salvador Bacarisse, Jozef Bella, Mario Boero, Rodolfo A. Borello, Ricardo Campa, Carlos Catania, Héctor Ciarlo, Raúl Chávarri, Angela B. Dellepiane, Teodosio Fernández, Marilyn Frankenthaler, Albert Fuss, Paul A. Georgescu, Félix Grande, Arnoldo Líberman, Juan Antonio Masoliver, Blas Matamoro, Graciela Maturo, Mario Merlino, Enriqueta Morillas, Darie Novaceanu, Alba Omil, José Ortega, Francisco Pacurariu, Gemma Roberts, Horacio Salas, Luis Suñén, Paul Teodorescu y Angel M. Vázquez Bigi

Un volumen de 939 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción: teléfonos (91) 583 83 99 y 583 84 01



Homenaje a Julio Cortázar

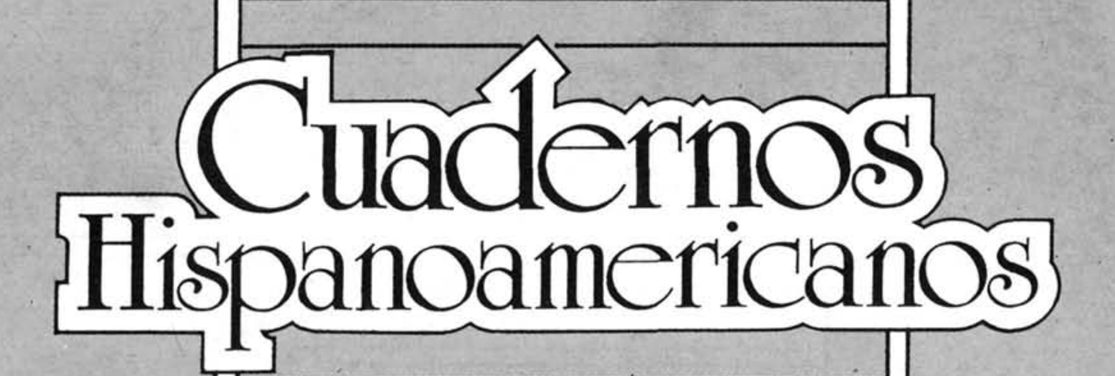
Con ensayos de

Francisca Aguirre, Pablo del Barco, Manuel Benavides, José María Bermejo, Hortensia Campanella, Sara Castro Klaren, Manuel Cifo González, Ignacio Cobeta, Leonor Concevoy Cortés, Rafael Conte, Luis Alberto de Cuenca, Raúl Chavarri, Eugenio Chicano, María Z. Embeita, Enrique Estrázulas, Francisco Feito, Alejandro Gándara Sancho, Hugo Gaitto, Ana María Gazzolo, Samuel Gordon, Félix Grande, Jacinto Luis Guereña, Eduardo Haro Ibars, María Amparo Ibáñez Moltó, John Incledon, Arnoldo Liberman, José Agustín Mahieu, Sabas Martín, Juan Antonio Masoliver Rodenas, Blas Matamoro, Mario Merlino, Carmen de Mora Valcárcel, Enriqueta Morilla, Miriam Najt, Juan Carlos Onetti, José Ortega, Mario Argentino Paoletti, Alejandro Paternain, Cristina Peri Rossi, Juan Quintana, Manuel Quiroga Clérigo, María Victoria Reyzabal, Jorge Rodríguez Padrón, Alvaro Salvador, José Alberto Santiago, Francisco Javier Satué, Jean Thiercelin, Antonio Urrutia, Angel Manuel Vázquez Bigi, Hernán Vidal y Saúl Yurkievich

Un volumen de 741 páginas

Dos mil quinientas pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto...................................	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto...................................	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto...................................	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto...................................	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto...................................	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96





700 Pts.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



Próximamente

Varios autores
Centenario de Gerardo Diego

Gloria Videla Rivero
Borges, juez de Góngora

Mª Carmen Martín Rubio
Resistencia cultural del mundo indígena

Bernardo Subercaseaux
Martí: modernización y cultura

Francisco José Cruz Pérez
Sobre la poesía del cante flamenco

Sergio Pujol
Discepolo en España